مابعد جدیدیت
اطلاقی جہات
مرتب
ڈاکٹر ناصر عباس نیر
BEACON BOOKS

مابعد جدیدیت

(اطلاقی جہات)

مرتب: ڈاکٹر ناصر عباس نیّر

بیکن بُکس

• غزنی سٹریٹ، اردو بازار، لاہور فون: 042-37320030

• گلگشت کالونی، ملتان فون: 061-6520790-6520791

BEACON BOOKS

E-mail:beaconbooks786@gmail.com

Web: www.beaconbooks.com.pk

اشاعت : 2015ء

عبدالجبار نے
حاجی حنیف اینڈ سنز پرنٹنگ پریس لاہور
سے چھپوا کر بیکن بکس ملتان-لاہور
سے شائع کی۔

قیمت : -/750 روپے

ISBN : 978 - 969 - 534 - 285 - 5

ڈاکٹر وحید قریشی

کے نام

ترتیب

- پیش لفظ (طبع دوم) — مرتب — 7
- ابتدائیہ — مرتب — 8
- مقدمہ — مرتب — 11

جز وِ اوّل:

- نئی صدی کا پرانا سوال — آصف فرخی — 39

—— O ——

- مابعد جدیدیت: مغرب اور مشرق میں مکالمہ — دیوندر اسّر — 45
- مابعد جدیدیت: برصغیر کی ثقافت اور اردو ادب — فہیم اعظمی — 56
- مابعد جدیدیت: اردو کے تناظر میں — گوپی چند نارنگ — 65
- مابعد جدیدیت: تخلیقیت کی نئی لہر — گوپی چند نارنگ — 72

جز وِ دوم:

- غالب کے ایک شعر کا پس ساختیاتی مطالعہ — وزیر آغا — 83
- دریدائی ٹریس اور غالب شعریات — گوپی چند نارنگ — 89
- غالب کی ایک تشبیب: مسلّمات کی ردِ تشکیل — اسلم انصاری — 112
- فیض کو کیسے نہ پڑھیں: پس ساختیاتی مطالعہ — گوپی چند نارنگ — 125
- میر تقی میر اور رولاں بارت عالم کثرت میں — ضمیر علی بدایونی — 137
- مجید امجد کی نظم کنواں: ردِ تشکیلی مطالعہ — اورنگ زیب نیازی — 156
- راشد کی نظم، "زندگی اک پیرہ زن" کا پس ساختیاتی مطالعہ — ناصر عباس نیر — 164

—— O ——

- منٹو کے افسانوں میں عورت: پس ساختیاتی مطالعہ — وزیر آغا — 173
- نیشن بطور بیانیہ اور منٹو کا افسانوی متن — شافع قدوائی — 187
- اوپڑدی گڑگڑ..... یعنی اس کا مطلب کیا — ن م دانش — 203
- بیانیہ عرصہ اور راجندر سنگھ بیدی — شافع قدوائی — 254
- 'بجوکا' ایک ردِ تشکیلی مطالعہ — شافع قدوائی — 265
- اردو ناول میں تخلیقیت کا رجحان — نظام صدیقی — 270

—— O ——

- آزاد کی مکتوب نگاری۔ مابعد جدید تناظر میں — قاضی عابد — 310

—— O ——

- مابعد جدید اردو افسانہ اور شاعری — وہاب اشرفی — 326
- نصف صدی کی اردو شاعری میں مابعد جدید عناصر — قاضی افضال حسین — 336

—— O ——

- نوآبادیاتی فکر اور اردو کی ادبی و شعری نظریہ سازی — ابوالکلام قاسمی — 353
- نوآبادیاتی صورتِ حال — ناصر عباس نیر — 367

—— O ——

- تانیثی ادب: تنقیدی تناظر میں — حامدی کاشمیری — 382
- تانیثی تھیوری اور جدید اردو نظم — قاسم یعقوب — 403
- تانیثیت اور جدید اردو نظم — ناصر عباس نیر — 425

—— O ——

- معاصر اردو تنقید کے قضیے (سمپوزیم) — شرکا: محمد علی صدیقی، رفیق سندیلوی، ناصر عباس نیر — 444

—— O ——

کتابیات:

- اردو کتب — 461

پیش لفظ
(طبع دوم)

مابعد جدیدیت: اطلاقی جہات کا پہلا ایڈیشن کوئی آٹھ برس پہلے مغربی پاکستان اردو اکیڈمی لاہور کے تحت شائع ہوا تھا۔ دوسرا ایڈیشن عبدالجبار صاحب اپنے ادارے بیکن بکس، ملتان و لاہور کے زیرِ اہتمام چھاپ رہے ہیں۔ ان کا ممنون ہوں۔ نئے ایڈیشن میں چند نئے مضامین کا اضافہ کیا گیا ہے۔ گذشتہ چند برسوں میں مابعد جدید تنقید کی بصیرتوں کو کام میں لاتے ہوئے متعدد مضامین لکھے گئے ہیں۔ کچھ مضامین بزرگ نقادوں نے اور کچھ نئی نسل کے تازہ دم نقادوں نے لکھے ہیں۔ ان میں سے چند مضامین کا انتخاب کیا گیا ہے۔ ان مضامین کے مطالعے سے اندازہ ہوگا کہ اردو تنقید 'اندر' سے تبدیل ہو چکی ہے؛ یعنی ادبی متن کے مطالعے میں نئے تعبیری حربے اختیار کر رہی ہے۔ نہ صرف ادبی متن کے جمالیاتی و موضوعاتی، یا داخلی و خارجی، یا ہیئتی و نفسیاتی و سیاسی پہلوؤں کو بہ یک وقت گرفت میں لینے کی سعی کر رہی ہے، بلکہ ان سب کی نوعیت، ان کے ذریعے معنی کے قائم ہونے کی کیفیت پر سوالات بھی قائم کر رہی ہے۔ اردو تنقید کی یہ نئی روش مابعد جدید بصیرتوں کی دین ہے۔

میں ان تمام حضرات کا ممنون ہوں، جن کے مضامین کتاب میں شامل ہیں۔ برادرم الیاس کبیر کا شکریہ بھی واجب ہے، جنھوں نے کتاب کی اشاعت میں دل چسپی لی۔

۲۲ رمئی ۲۰۱۵ء

ناصر عباس نیّر
شعبۂ اردو، پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج، لاہور

ابتدائیہ

مابعد جدیدیت: نظری مباحث کا دوسرا حصہ مابعد جدیدیت: اطلاقی جہات کے نام سے پیش ہے۔ پہلے حصے میں مابعد جدیدیت کے بنیادی اور ذیلی مباحث پر منتخب اردو مقالات شامل کیے تھے، جب کہ دوسرے حصے میں مابعد جدیدیت، اس سے ماخوذ اور اس کے متوازی نمو پانے والے تنقیدی نظریات کی روشنی میں کیے گئے ادبی مطالعات کا انتخاب پیش کیا جارہا ہے۔ اس انتخاب کو جامع اور مستند بنانے کی ہر ممکن کوشش کی گئی ہے۔ مقامِ اطمینان ہے کہ اردو میں نہ صرف مابعد جدیدیت کے بیش تر اہم اور ذیلی مباحث پر اچھے مقالات لکھے گئے ہیں، بلکہ مابعد جدیدیت کے تحت اور متوازی ظاہر ہونے والے نظریات کے اطلاق کی کامیاب کوششیں بھی کی گئی ہیں۔ یہ دونوں کتابیں اس امر کی تائید و دلیل میں پیش ہیں۔

زیرِ نظر کتاب کو بھی دو حصوں میں بانٹا گیا ہے۔ کتاب کے پہلے حصے میں ان مقالات کو یک جا کیا گیا ہے جو مابعد جدیدیت اور اردو کے تعلق کو وسیع تر تناظر میں زیرِ بحث لاتے ہیں اور اس ضمن میں جو سوالات عموماً اٹھائے جاتے ہیں، ان کے جوابات کی کوشش ان مقالات میں ملتی ہے۔ کتاب کے دوسرے حصے میں مابعد جدیدیت اور اس سے منسلک نظریات، جیسے پس ساختیات، مابعد نوآبادیات، اور تانیثیت کی رو سے کیے گئے اہم مطالعے اور تجزیے شامل ہیں۔ ابتدا میں مقدمہ شامل ہے جو مابعد جدیدیت پر اردو میں ہونے والے مباحث کا تنقیدی جائزہ پیش کرتا ہے۔

مابعد جدیدیت کو مسترد کرنے اور اسے لایعنی بحث قرار دینے والوں کے مؤقف کا ایک جزو یہ رہا ہے کہ یہ محض نظریہ بازی ہے۔ اردو ادب پر اس کا اطلاق نہیں کیا گیا۔ ہر چند کسی تنقیدی

نظریے کے اطلاقی نمونوں کی عدم دستیابی کا مطلب اس نظریے کی ناکامی ہرگز نہیں کہ اول یہ نمونے کسی بھی وقت مہیا کیے جاسکتے اور دستیاب ہوسکتے ہیں، دوم تنقیدی نظریہ ادب کی ماہیت، مقصد یا کردار سے متعلق کسی نہ کسی بصیرت کا لازماً حامل ہوتا ہے۔ تاہم پیش نظر کتاب میں شامل درجن بھر عملی تنقید کے نمونے، مابعد جدیدیت کے معترضین کے مؤقف کو بے بنیاد اور بے خبری (یا بدگمانی) پر مبنی ثابت کرنے کے لیے کافی ہیں۔

مجھے یہ کہنے میں کوئی باک نہیں کہ یہ تمام مطالعات نئی طرز کے ہیں۔ یہ اردو کے ادبی متون کی تعبیر اور تجزیے (نتیجتاً تحسین) کا عمل بالکل نئی سطحوں پر کرتے ہیں۔ پس ساختیاتی مطالعات ہوں، مابعد نوآبادیاتی یا تانیثی مطالعات، یہ ادبی متون کے ان معنوی انسلاکات کو سامنے لاتے ہیں جو پہلے سامنے نہیں لائے گئے تھے اور اس لیے سامنے نہیں لائے گئے تھے کہ تب تنقیدی آلات مختلف تھے۔ یہ انسلاکات تکنیکی، یا لسانی نوعیت کے نہیں سماجی اور ثقافتی نوعیت کے ہیں۔ ساختیاتی مطالعہ زیادہ تر لسانی نظام و شعریات کی کارکردگی دکھانے پر مبنی ہوتا ہے۔ گو یہ مطالعہ بھی متن کے معنیاتی نظام کو اس کی شعریات پر منحصر سمجھتا ہے، جب کہ تمام مابعد جدید تنقیدی مطالعات متن کے سماجی، ثقافتی، سیاسی اور آئیڈیالوجیکل پہلوؤں کو سامنے لانے سے عبارت ہیں۔ تاہم یہ مطالعات سادہ نہیں ہیں، ان کے پس منظر میں تازہ لسانی، فلسفیانہ نظریات، تاریخ، ثقافت، سماجیات کی نئی بصیرتیں موجود ہیں۔ ادب کو متنوع علوم کی بصیرتوں کی روشنی میں پڑھنے کی مثال اس سے پہلے نہیں ملتی۔ مابعد جدید تنقید حقیقی معنوں میں بین العلومی (Interdiscipalinary) تنقید ہے۔ جن لوگوں کا ''تنقیدی ظرف'' بین العلومی تناظر سہارنے کی تاب نہیں رکھتا، وہ مابعد جدید تنقید کو رد کرنے پر کمربستہ ہوجاتے ہیں۔ تنقید ہو یا کوئی دوسرا ڈسپلن وہ اپنے قیام واستوار کے لیے لوگوں کی پسند، ناپسند یا ان کی فکری و تجزیاتی بساط کی کم مائیگی و بے مائیگی کا محتاج نہیں ہوتا۔ ہر ڈسپلن اور فن اپنی داخلی موزونیت کی بنا پر باقی رہتا اور ترقی کرتا ہے۔ اگر اس کتاب میں شامل مقالات و مضامین، مابعد جدیدیت کی موزونیت کو ظاہر کرنے اور باور کرانے میں کامیاب ہوگئے تو اس کے رواج و ترقی کا کوئی راستہ نہیں روک سکتا اور اگر کتاب کے مندرجات مذکورہ مقصد میں ناکام رہے تو اسے تاریخ کے کوڑے دان میں پھینکے جانے سے بھی کوئی نہیں روک سکتا۔

یہ کتاب بھی پہلی دو کتابوں کی طرح محترمی ڈاکٹر وحید قریشی کی تحریک و تشویق پر مرتب کی گئی

ہے اور انھی کے ادارے 'مغربی پاکستان اردو اکادمی' سے شائع ہو رہی ہے۔ قریشی صاحب اپنی علالت اور ضعیفی کے باوجود جس طور پر اپنے علمی اور اشاعتی منصبوں کو جاری رکھے ہوئے ہیں وہ ان کی غیر معمولی قوتِ ارادی، ادب سے لازوال کومٹ منٹ اور توفیق ایزدی کے سبب ہے۔ میں یہ کتاب ان کے نام معنون کر رہا ہوں تا کہ ان کی بے مثال ادبی خدمات کو خراجِ عقیدت پیش کرنے والوں میں میرا نام بھی شامل ہو!

ناصر عباس نیر
شعبہ اردو، پنجاب یونیورسٹی، لاہور
۲۷ ستمبر ۲۰۰۷ء

مقدمہ

(اردو میں مابعد جدیدیت کے مباحث: ایک جائزہ)

مابعد جدیدیت سے اردو تنقید کا تعارف نوے کی دہائی میں ہوا، مگر مابعد جدیدیت کے مباحث کے لیے سازگار فضا قائم کرنے کا کام ساختیات (اور پس ساختیات) نے اسّی کی دہائی میں انجام دے رہا تھا۔ جب ہمارے ہاں ساختیات پر بحث و گفتگو ہو رہی تھی تو مغرب میں مابعد جدیدیت پر مکالمہ اپنے عروج پر تھا۔ یوں ہمارے ہاں مابعد جدیدیت سے وابستہ مسائل و مباحث نسبتاً تاخیر سے آئے اور کچھ لوگوں کو یہ کہنے کا موقع ملا کہ یہ مغرب کے چبائے ہوئے نوالے ہیں، مگر حقیقت یہ ہے کہ ہر ثقافت میں نئے مباحث کے شروع اور قائم ہونے کا ایک خاص وقت ہوتا ہے۔° یعنی جب پہلے سے موجود مباحث، اپنے بنیادی مسائل و سوالات کی ساری جہات کو منکشف کر چکتے اور انھیں روایت کا حصہ بنا چکتے ہیں اور یکسانیت کا ایک بوجھل احساس فضا پر طاری محسوس ہوتا ہے تو فکری منظر نامے پر ایک نئی سپیس ابھر آتی ہے جو تازہ مباحث کا آغاز کرتی ہے۔ مابعد جدیدیت کے مباحث جس سرگرمی اور دلچسپی سے ہو رہے ہیں، اس سے یہ قوی گمان ہوتا ہے کہ اردو تنقید میں یہ Space نمودار ہو چکی ہے۔ 'سپیس' سے مراد اردو تنقید میں نئی مخاطباتی حدود کا ابھر آنا ہے جس کے اندر مابعد جدید مباحث پھل پھول رہے ہیں اور اپنی موزونیت باور کرا رہے ہیں۔ تاہم یہ بھی درست ہے کہ محض سرگرمی اس بات کا ثبوت نہیں ہوتی کہ مباحث معاشرے کے

° مثلاً یہی دیکھیے کہ اردو میں ساختیات پر پہلی تحریریں ۱۹۷۰ء کی دہائی میں سامنے آئیں مگر ساختیات پر باقاعدہ گفتگو اسّی کی دہائی کے آخر میں ہوئی۔ کیا اس کی ایک وجہ یہ نہیں کہ ستر کی دہائی میں اردو جدیدیت کی فکری توانائی ابھی ختم نہیں ہوئی تھی؟

بالعموم اور کسی ڈسپلن کی بالخصوص کسی حقیقی ضرورت کو پورا کر رہے ہیں۔ بعض اوقات مباحث کی سرگرمی جعلی ہوتی اور کچھ غیر اعلان کردہ سیاسی یا معاشی مفادات کی خاطر ہوتی ہے۔ کسی فکری سرگرمی کے حقیقی اور اس میں دلچسپی کے فطری ہونے کا اندازہ اس امر سے ہی لگایا جا سکتا ہے کہ وہ کن سوالات و مسائل سے متعلق ہے اور آگے یہ سوالات کہاں تک ثقافت و ادب کے عصری اور 'لازمانی دھارے سے منسلک ہیں۔ نیز ان سوالات سے ہی مذکورہ 'مخاطباتی حدود' (Discursive limtations) کا اندازہ ہوتا ہے۔ اردو میں مابعد جدیدیت کے مباحث کی تہ میں درج ذیل تین بڑے سوالات کار فرما ہیں:

ا۔ مابعد جدیدیت کیا ہے؟

ب۔ کیا اردو میں مابعد جدیدیت کے عہد کا آغاز ہو چکا ہے؟

ج۔ مابعد جدیدیت کیوں؟

آگے ہر سوال سے کئی ذیلی سوالات جڑے ہیں، جن میں سے اہم یہ ہیں:

☆ مابعد جدیدیت تھیوری ہے یا صورت حال؟

☆ مابعد جدیدیت کا جدیدیت سے کیا رشتہ ہے؟ یہ جدیدیت کی توسیع ہے یا رد؟

☆ مابعد جدیدیت میں تھیوری کی اہمیت کے اسباب و مضمرات؟

☆ اردو میں جدیدیت کا خاتمہ کب ہوا؟

☆ جدیدیت کے خاتمے کے اسباب؟

☆ مابعد جدیدیت کے اشارے، علامتیں اور اثرات؟

☆ مابعد جدیدیت کا ہنگامہ آخر کیوں؟

☆ کیا مابعد جدیدیت مغربی فکر نہیں ہے؟ اور کیا ان مباحث کی صورت میں اردو تنقید (اور ادب) کو ایک بار پھر مغربیانے کی کوشش نہیں کی جا رہی؟

غور کریں تو ان میں سے بعض سوالات مکانی/افقی تناظر رکھتے اور بعض زمانی/عمودی تناظر کے حامل ہیں۔ مکانی تناظر سے منسلک وہ سوالات ہیں جو معاصر ثقافتی، فکری اور ادبی صورت حال سے پھوٹتے، اسے منکشف یا Theorise کرتے ہیں جب کہ زمانی تناظر کے علم بردار وہ سوالات ہیں جو اردو تنقید (و ادب) کی روایت و تاریخ کے اندر سے جنم لیتے ہیں۔ کبھی روایت کی بقا پر اصرار

کرتے اور کبھی روایت پر نظرثانی کی ضرورت کا احساس دلاتے ہیں۔

اب اس اجمال کی تفصیل:

جیسا کہ سب جانتے ہیں، مابعد جدیدیت کا کوئی واحد، مستند متن نہیں ہے۔ مابعد جدیدیت مرکزیت، کلیت، استناد اور اتھارٹی کے خلاف ہے۔ یہ افتراق، لامرکزیت، اضافیت اور تکثیریت کی علم بردار ہے۔° چناں چہ اردو ناقدین نے بھی مابعد جدیدیت کی مختلف تعبیریں کی ہیں۔ بعض نے مابعد جدیدیت کے کچھ عناصر پر اور بعض نے دیگر عناصر پر زور دیا ہے مگر چوں کہ مغرب سے مابعد جدیدیت کو درآمد کیا گیا ہے، اس لیے بنیادی زاویۂ نظر میں اشتراک بھی موجود ہے۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے بقول ''مابعد جدیدیت تھیوری سے زیادہ صورت حال ہے...... مابعد جدیدیت کا تعلق معاشرے کے مزاج اور کلچر کی صورت حال سے ہے۔ تاہم مابعد جدیدیت کو نظریانے کی کوششیں بھی ہوئیں۔(۱) نیز ''مابعد جدیدیت ایک کھلا ڈلا ذہنی رویہ ہے، تخلیقی آزادی کا اپنے ثقافتی تشخص پر اصرار کرنے کا، معنی کو سکہ بند تعریفوں سے آزاد کرنے کا، دی ہوئی لیک کے جبر کو توڑنے کا، ادعائیت خواہ سیاسی ہو یا ادبی اس کو رد کرنے کا، زبان یا متن کے حقیقت کے عکس محض ہونے کا نہیں بلکہ حقیقت کے خلق کرنے کا، معنی کے معمولہ رخ کے ساتھ اس کے دبائے یا چھپائے ہوئے رخ کو دیکھنے دکھانے کا اور قرأت کے تفاعل میں قاری کی کارکردگی کا۔ دوسرے لفظوں میں مابعد جدیدیت تخلیق کی آزادی اور تکثیریت کا فلسفہ ہے، جو مرکزیت یا وحدت یا کلیت پسندی کے مقابلے پر ثقافتی بوقلمونی، مقامیت، تہذیبی حوالے اور معنی کے دوسرے پن (The other) کی تعبیر پر اور اس تعبیر میں قاری کی شرکت پر اصرار کرتا ہے''(۲) جب کہ ڈاکٹر فہیم اعظمی کے خیال میں ''اگر ہم ادب کی تھیوری پر توجہ مرکوز کریں تو ہمیں مابعد جدیدیت، ساختیات/پس ساختیات کے مترادف نظر آتی ہے اور جدیدیت سے اس کا مقابلہ کریں تو کہیں مکمل انحراف اور کہیں جدیدیت کی توسیع نظر آتی ہے''(۳) اور دیوندر اسر کی رائے میں ''مابعد جدیدیت، مابعد الطبیعیات، تاریخ کے مروجہ تصورات اور عقلیت کے خلاف ایسی طرز فکر ہے، جس سے عہد حاضر کی فکر اور تہذیب بہت متاثر ہوئی ہے......کوئی متعین اور جامد مرکز نہیں؛ لامرکزیت ایک اہم

° مابعد جدیدیت کے بنیادی تصورات پر بحث کے لیے کتاب ''مابعد جدیدیت: نظری مباحث'' حصہ اوّل ملاحظہ کیجیے۔

فکری اور تہذیبی انقلاب ہے۔ادب کا کوئی عظیم بیانیہ (Meta Narrative) نہیں، مابعد جدیدیت، اثباتیت انسان پرستی، صداقت، حقیقت، آفاقیت، انسانی فطرت اور فطری جنسی اعمال، عقلیت اور مابعد الطبیعیات کی نفی کرتے ہوئے یہ ثابت کرنے کی کوشش کرتی ہے کہ کوئی بھی، کچھ بھی مستند نہیں'' (۴) اور ضمیر علی بدایونی کی نظر میں ''پس ساختیات ایک خصوصی مطالعہ (ادبی تھیوری) ہے جب کہ مابعد جدیدیت کے مطالعے سے فکر ونظر کا کوئی گوشہ متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔'' (۵)

ان آرا سے یہ سمجھنا مشکل نہیں کہ مابعد جدیدیت کو بیک وقت عصرِ موجود کی ثقافتی صورت حال اور بعداز جدیدیت کی تھیوری قرار دیا گیا ہے، نیز مابعد جدیدیت کو ایک ایسا زاویۂ نگاہ بھی ٹھہرایا گیا ہے، جو جبریت اور ادعائیت کو مسترد کرتا ہے، رواداری اور کشادہ ظرفی کو norm کا درجہ دیتا ہے۔تھیوری میں بالعموم پسِ ساختیات کو شامل کیا گیا ہے۔اس ضمن میں گوپی چند نارنگ اور ضمیر علی بدیوانی نے ژاک دریدا کی ساخت شکنی ہی کو اہمیت دی ہے۔ جب کہ فہیم اعظمی نے مابعد جدیدیت پر اپنی بعض تحریروں میں ساختیات کو بھی مابعد جدید تھیوری میں شامل کیا ہے۔ان کے برعکس ڈاکٹر وزیر آغا مابعد جدیدیت کی فکری لہر میں جدیدیت، فوق جدیدیت (ساختیات) اور پس ساختیاتی فکر (بالخصوص دریدا کی ساخت شکنی) کو شامل گردانتے ہیں۔(۶)۔(اس کی تفصیل آگے آئے گی)......عجیب بات یہ ہے کہ اردو ناقدین نے پس ساختیات/بعد جدید فکر میں زیادہ تر دریدا کی ساخت شکنی (Deconstruction) کا ذکر کیا ہے۔ حالانکہ دریدا کا ہی ہم عصر میشل فوکو بھی پسِ ساختیاتی مفکر ہے۔حقیقت یہ ہے کہ پس ساختیات کا متن دریدا، اور فوکو نے مل کر ہی لکھا ہے، مگر فوکو کے خیالات کو اردو کے بعد جدیدی مباحث میں کم ہی زیرِ بحث لایا گیا ہے۔دریدا نے ساختیات کو ہدف تنقید بنایا اور سوسیئر (جس کے پیش کردہ لسانی ماڈل پر ساختیات استوار تھی) کی فکر کے تضادات کی نشان دہی کی تھی، جب کہ میشل فوکو نے ساختیات سے کچھ زیادہ سروکار نہیں رکھا، مگر اس نے 'Episte'me' تاریخ کی لامرکزیت اور ڈسکورس اور طاقت کے رشتے پر جو کچھ لکھا ہے وہ پسِ ساختیاتی فکر کے مطابق ہے۔شاید ایک عہد کی مخصوص علمی فضا ہوتی ہے۔(خود فوکو کا 'Episte'me' کا تصور یہ باور کراتا ہے) جس کی تشکیل اور انکشاف میں اس عہد کے تمام اہم مفکر شریک ہوتے ہیں۔فوکو کی فکر کی طرف اردو ناقدین کے عدم التفات کی وجہ، کیا یہ ہے کہ فوکو کے خیالات پر ترقی پسندی غالب ہے اور اردو میں مابعد جدیدیت سے وابستہ نقاد وہی ہیں جو

جدیدیت کے سرگرم مفسر رہے ہیں؟ جدیدیت اور ترقی پسندی میں جو اختلافات رہے ہیں وہ ان نقادوں کے شعور سے محو نہیں ہوئے۔ مقام حیرت یہ بھی ہے کہ اردو کے ترقی پسندوں نقادوں نے بھی نو کو پر نہیں لکھا۔

جدیدیت اور مابعد جدیدیت میں کیا رشتہ ہے؟ اس سوال پر اردو میں خاصی تند و تیز گفتگو ہوئی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ مابعد جدیدیت، ترقی پسندی اور جدیدیت کی مانند مغرب سے آئی ہے اور اس احساس کے تحت کہ مابعد جدیدیت نئے عہد کا دست خط ہے۔ چناں چہ اس سے الگ تھلگ ہونا یا بے خبر رہنے کا مطلب اپنے عہد سے بے خبر یا الگ تھلگ ہونا ہے، مگر اسے اختیار کرنے میں اردو ناقدین اس دبدھا سے بچ نہیں سکے کہ مابعد جدیدیت کو قبول کرنے کا مطلب اس جدیدیت کو ترک کرنا ہے جس کے وہ سالار رہے ہیں۔ لہٰذا وہ کریں تو کیا کریں؟ اس ضمن میں اردو ناقدین کو تین راہیں سوجھی ہیں: مابعد جدیدیت کو پورے کا پورا قبول کرلیں اور اپنے سابق موقف کو سابق عہد کی ضرورت قرار دے کر مسترد کردیں؛ مابعد جدیدیت کو یک سر رد کردیں، اردو سے غیر متعلق قرار دے کر اور مغربی ایجنڈا سمجھ کر؛ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے درمیان ہم آہنگی اور امتزاج کی صورت پیدا کریں۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ پہلی دو راہیں انتہا پسندانہ ہیں جب کہ آخری راہ اعتدال و توازن کی علم بردار ہے۔ پہلی راہ کے سربرآوردہ مسافر گوپی چند نارنگ ہیں۔ ان کے ہم نواؤں میں نظام صدیقی، وہاب اشرفی، مغنی تبسم، حامدی کاشمیری، ضمیر علی بدایوانی، محمد صلاح الدین پرویز، ابوالکلام قاسمی، عتیق اللہ، شافع قدوائی، احمد سہیل، حقانی القاسمی اور قاضی افضال حسین وغیرہ کے نام اہم ہیں۔ جب کہ دوسری راہ پر شمس الرحمٰن فاروقی، شمیم حنفی اور کچھ دوسرے لوگ گامزن ہیں۔ انھی سے ملتا جلتا مگر مختلف بنیادوں پر استوار موقف ترقی پسند ناقدین ڈاکٹر محمد علی صدیقی اور ریاض صدیقی کا ہے اور اعتدال و امتزاج کے حامیوں میں اہم ترین نام ڈاکٹر وزیر آغا کا ہے اور ان سے کم یا زیادہ متفق ہونے والوں میں ڈاکٹر فہیم اعظمی، دیوندر اسر، شین کاف نظام، ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی، رؤف نیازی، اقبال آفاقی اور رفیق سندیلوی شامل ہیں۔

گوپی چند نارنگ اس بات کے سب سے بڑے داعی ہیں کہ مقامی اور عالمی سطح پر مابعد جدیدیت کا دور دورہ ہے۔ یعنی جدیدیت کا خاتمہ ہو چکا ہے، مگر جدیدیت اور مابعد جدیدیت میں

تعلق کی نوعیت کیا ہے، اس باب میں انھوں نے متضاد خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

> مابعد جدیدیت، جدیدیت کی ضد نہیں ہے۔ مابعد جدیدیت، جدیدیت سے الگ بھی ہے اور اس سے انحراف بھی...... گویا اس (مابعد جدیدیت) کو سمجھنے کے لیے سابق کے قضایا کا حوالہ ضروری ہے۔(۷)

اور دوسری جگہ رقم طراز ہیں:

> ہر تبدیلی چوں کہ اپنی خاص نوعیت رکھتی ہے اس لیے اپنا پیمانہ بھی وہ خود ہوا کرتی ہے ...... چناں چہ جدید تر (مابعد جدید) تبدیلی کو بھی سابقہ پیمانوں کی مدد سے ناپا یا سمجھا نہیں جا سکتا۔(۸)

ان کے پہلے مئوقف کی رو سے مابعد جدیت، اگر جدیدیت کی ضد نہیں ہے تو یقیناً اس کی معاون ہوگی۔ جیسا کہ وہ خود کہتے ہیں کہ مابعد جدیدیت کو سمجھنے کے لیے جدیدیت کے قضایا کا حوالہ ضروری ہے۔ اسی مؤقف کا اعادہ ابوالکلام قاسمی نے بھی کیا ہے "مابعد جدیدیت کی ادبی اور ثقافتی اصطلاح حتمی طور پر جدیدیت کے خلاف کسی ردعمل کو سامنے نہیں لاتی۔"(۹) حامدی کاشمیری نے بھی لکھا ہے کہ "مابعد جدیدیت کو کسی اعتبار سے جدیدیت کے خلاف احتجاج یا ردّ عمل سے تعبیر نہیں کیا جا سکتا"(۱۰) اگر مابعد جدیدیت، جدیدیت کے خلاف ردّ عمل، احتجاج یا اس کی ضد نہیں ہے تو اس کا صاف مطلب ہے کہ مابعد جدیدیت نے جدیدیت کو بے دخل اور غیر موثر نہیں کیا۔ مابعد جدیدیت اگر اپنے فلسفیانہ قضایا کے لیے جدیدیت کی طرف راجع رہتی ہے تو اس سے یہ نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ جدیدیت کی فکری توانائی ابھی ختم نہیں ہوئی، مگر یہ نتائج اردو میں مابعد جدیدیت کے علم برداروں کے لیے قابل قبول نہیں ہو سکتے کہ اس طرح مابعد جدیدیت کے متوازی جدیدیت کا اقرار کرنا ہے اور یوں نہ صرف اس کے اس مؤقف کا زور ٹوٹ جاتا ہے کہ مابعد جدیدیت (ہی) نئے عہد کا دست خط ہے بلکہ جدید رویوں اور نظریات کی عصری موزونیت کو قبول کرنا (جزوی طور پر ہی سہی) بھی لازم ٹھہرتا ہے۔ بنابریں وہ آگے چل کر مابعد جدیدیت کو یکتا تبدیلی قرار دیتے ہیں اور صاف لفظوں میں کہتے ہیں: "میری گذارش ہے کہ نئی فکر اور نئی بصیرتوں کو خود ان کے مقدمات کی شرط پر سمجھا جائے تب ہی ان کے ساتھ انصاف ممکن ہے ورنہ خلطِ مبحث کا

خطرہ ہے۔''(۱۱)۔ گوپی چند نارنگ کو مابعد جدیدیت کو جدیدیت سے الگ تھلگ رکھنے کی ضرورت غالباً بعض اعتراضات کے جواب میں پیش آئی۔ مثلاً وزیر آغا نے مابعد جدیدیت پر دہلی میں ۱۹۹۶ء میں منعقد ہونے والے سیمینار پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا تھا کہ اس سیمینار میں جن عناصر کو مابعد جدیدیت سے موسوم کیا گیا ہے ان میں سے بیش تر کا تعلق جدیدیت سے ہے۔ وزیر آغا کے نزدیک 'جڑوں کی تلاش کا مسئلہ' غیر مشروط وابستگی سے انحراف، معنی کی کثرت، ڈسکورس کے دائرے کی لامحدودیت، ایک متن پر دوسرے متن کی تخلیق ایسے عناصر نئی تنقید اور ساختیات سے متعلق ہیں'' (۱۲) ڈاکٹر فہیم اعظمی نے بھی گوپی چند نارنگ سے اس پہلو پر اختلاف کیا ہے کہ مابعد جدیدیت کو اس کے اپنے مقدمات کی شرط پر سمجھا جائے۔

> اگر ایسا ہے تو نہ بین المتنیت ہوگی نہ بارتھ اور نہ ارسطو، ہیگل، ہیڈگر، برگساں اور ہیوم کے حوالے سے درست ہوں گے۔ زبان کے Diachronic مطالعے کی ضرورت اس لیے نہیں ہوتی کہ وہ ہر دور میں مکمل ہوتی ہے لیکن کیا اصطلاحات میں بھی ہم پرانی تحریکوں کو قطعاً بھلا کر نئی اصطلاحات پر اکتفا کرتے ہیں..... کیا لسانی نظام کے مفکرین کا نظریہ افتراق ہمیں جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے تقابل پر مجبور نہیں کرتا؟ (۱۳)

یہاں کچھ باتیں غور طلب ہیں۔ اوّل یہ بات واضح ہے کہ جدیدیت اور مابعد جدیدیت اس طرح ایک دوسرے کی ضد نہیں ہیں، جس طرح ترقی پسندی اور جدیدیت تھیں۔ مابعد جدیدیت ترقی پسندی کی ضد نہیں ہے۔ مابعد جدید مفکرین میں نو مارکسی نقاد آلتھیو سے، پیئر ماشرے، ٹیری ایگلٹن، فریڈرک جیمی سن وغیرہ بھی شامل ہیں۔ چناں چہ اس سوال پر اکثر غور کیا گیا ہے کہ مابعد جدیدیت کہاں تک جدیدیت کی توسیع ہے؟ دوم اگر مابعد جدید تنقیدی اصطلاحات (مثلاً ثقافتی ڈسکورس، بین المتونیت، معنیاتی تکثیریت، قرأت کا تفاعل وغیرہ) کو ساختیاتی و پسِ ساختیاتی فکر کی روشنی میں نہ دیکھا جائے تو خلطِ مبحث کا ہی خطرہ نہیں مابعد جدید فکر کے تحلیل ہونے کا بھی اندیشہ ہے۔ کیا ہر نئی فکر اپنے قیام و استحکام کے لیے ایک مخصوص فریم ورک کا مطالعہ نہیں کرتی؟ تاہم بغرض تفہیم جہاں اس فریم ورک کی دوسرے نظریات سے نسبتوں اور مماثلتوں کو تلاش کرنا انسب ہے وہاں ان سے اس کے افتراقات کو ملحوظ رکھنا بھی ضروری ہے۔

گوپی چند نارنگ نے اپنی تازہ تحریروں میں مابعد جدیدیت کو ایک منفرد اور یکتا تبدیلی کے

طور پر قبول کرنے پر بار بار زور دیا ہے۔ اس کے برعکس وزیر آغا مابعد جدیدیت، جدیدیت اور فوق جدیدیت (ساختیات) کو ایک ہی سفر کی تین منزلیں قرار دیتے ہیں۔ ان کے خیال میں بیسویں صدی کی مغربی فکر تین منازل سے گزری ہے۔ گویا مابعد جدیدیت، جدیدیت کا ردعمل ہے نہ ضد۔ لہٰذا دونوں میں کوئی نظریاتی آویزش نہیں۔ پھر سوال یہ ہے کہ مابعد جدیدیت نے آخر کس کو بے دخل کیا اور اس کی جگہ لی؟ وزیر آغا کی رائے میں مابعد جدیدیت نے ہائی ماڈرنزم کے ردعمل میں جنم لیا ہے۔ تنقیدی سطح پر جدیدیت کی نمائندگی نئی تنقید نے، ہائی ماڈرنزم کی ساختیات نے اور مابعد جدیدیت کی (دریدا کی) ساخت شکنی نے کی۔ اس سارے فکری سفر کا مجمل حال وزیر آغا کے اپنے لفظوں میں:

> نئی تنقید نے معنی کی کثرت پر زور دیا۔ ساختیات نے کثیر معانی کی پیدائش کی اسٹریٹجی پر غور کیا جب کہ ساخت شکنی نے معنی کی Absence پر زور دیا اور Absence کا یہ تصور دراصل مرکزیت، منطق، سماجی شیرازہ بندی اور قدروں کی موجودگی پر خطِ تنسیخ کھینچنے کا تصور تھا۔ لہٰذا جب مابعد جدیدیت کا ذکر آئے تو ہمیں اس کو جدیدیت کا مدمقابل قرار دینے کے بجائے ہائی موڈرنزم کا ردعمل قرار دینا چاہیے۔ (۱۴)

وزیر آغا مابعد جدیدیت کو یک زمانی (Synchronic) زاویے سے دیکھنے اور اس کو عہد حاضر کا واحد سچ قبول کرنے پر تیار نہیں ہیں، مگر وہ اسے جھوٹ اور واہمہ بھی خیال نہیں کرتے۔ اس ضمن میں ان کی رائے ہے کہ ''مابعد جدیدیت کے دور کو ایک وسیع تر منظر نامے کی صورت دیکھنا چاہیے، جس میں جدیدیت، ہائی ماڈرنزم، ساخت شکنی اور دوسرے نظریوں نے مل جل کر ایک ایسی ''ادبی تھیوری'' کو سامنے لانے کی کوشش کی ہے جو امتزاج پر منتج ہو رہی ہے'' (۱۵) دوسرے لفظوں میں وزیر آغا مابعد جدیدیت میں نظریات کی کثرت تو دیکھتے ہیں، مگر اس کثرت میں فقط افتراقات کو نشان زد کرنے اور نزاع یا انتشار پر زور دینے کے بجائے ان کے مابین امتزاج کی نشان دہی کرتے ہیں۔ اسی لیے وہ جدیدیت، فوق جدیدیت، ساخت شکنی، نسوانی تنقید، قاری اساس تنقید، نوتاریخیت وغیرہ کو مابعد جدیدیت کا نام دینے کے بجائے رچرڈ ہارلینڈ کی مانند SuperModernism یا Super Structuralism یا امتزاجی میلان کا نام دینے کی تجویز پیش کرتے ہیں۔ دراصل وزیر آغا تنقید میں امتزاجی زاویۂ نظر کے داعی ہیں اور امتزاجی تنقید ان کی نظر

میں ''ایک روحِ رواں ہے جس میں ہر زمانے کا تناظر شامل ہو کر اسے منور کرتا رہتا ہے جب کہ مابعد جدیدیت اپنے زمانے کی Episteme کے تابع ہونے کے باعث ایک اپنا مقامی پہلو رکھتی ہے اور 'صورت حال' کہلاتی ہے ...... اصلاً امتزاجی تنقید آفاقی ہے اس میں بیسویں صدی کے حوالے سے نئی تنقید، ساختیات اور مابعد جدیدیت محض مختلف مراحل ہیں۔ مابعد جدیدیت کے بعد جب کوئی اور 'صورت حال' جنم لے گی تو وہ بھی امتزاجی تنقید کے سفر میں ایک مرحلہ ثابت ہوگی'' (۱۶) گویا وہ مابعد جدیدیت کو اس عہد کی ایک حاوی فکر کے طور پر تسلیم کرنے کے بجائے اسے ایک وسیع تر، امتزاج پذیر منظر نامے میں ضم کرنے کے حق میں ہیں۔ اسی سے ملتا جلتا موقف فہیم اعظمی نے بھی پیش کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ ''مابعد جدیدیت آخری منزل نہیں ہے ...... ہماری مابعد جدیدیت، نیو مابعد جدیدیت بن سکتی ہے'' (۱۷)۔ یہ دونوں نقطہ ہائے نظر مابعد جدیدیت کو حرفِ آخر قرار دیتے ہیں نہ جدیدیت کو حرفِ غلط سمجھ کر حافظے سے محو کرنے کے حق میں ہیں۔ سوچنے کی بات ہے کہ کیا جدیدیت کو یک سر رد کرنے کا مطلب اس تنقیدی روایت پر خطِ تنسیخ نہیں کھینچنا ہے، جسے انھی نقادوں نے خونِ جگر سے سینچا تھا؟ نیز ان تنقیدی اور تخلیقی حاصلات سے صرف نظر نہیں کرنا ہے جو جدیدیت سے واقعی حاصل ہوئے یا جن کی توقع کی گئی؟ اور اس طرح تنقیدی/ادبی روایت میں خلا اور عدم تسلسل کو پیدا کرنے کی کوشش نہیں کی جاتی کیا؟

مابعد جدیدیت (اور ساختیات و پسِ ساختیات) کے ضمن میں شمس الرحمٰن فاروقی نے ایک دوسرا انتہا پسندانہ نقطۂ نظر اختیار کیا ہے۔ انھوں نے نئی تنقیدی تھیوری کا مطالعہ کیا ہے اور ستم یہ کہ اسے یک سر رد بھی کیا ہے۔ وہ نہ صرف اب تک مغرب کی ہیئتی تنقید سے کام چلا رہے ہیں، بلکہ انھوں نے جس زاویۂ نظر سے مشرقی شعریات کی دریافت و تشکیل کی مساعی کی ہیں، وہ مغربی تنقید کے وسیع مطالعے کا ثمر ہے۔ انھوں نے نئی تنقیدی تھیوری پر درج ذیل اعتراضات کیے ہیں۔ (۱۸)

(الف)۔ نظریہ نظریے سے گفتگو کرتا ہے۔ نظریات کی گفتگو متن سے ہونے کے بجائے آپس میں ہونے لگتی ہے۔

(ب)۔ نظریہ بازی کی ریل پیل نے بعض بنیادی سوالات کو معرضِ بحث سے خارج کر دیا ہے۔ مثلاً Deconstruction کے مویدین یہ بتانے سے قاصر ہیں کہ وہ جس تحریر کا مطالعہ کر رہے ہیں اسے فن پارہ کیوں کہا جائے؟

(ج)۔نظریات کی فراوانی نے ادب کے نقاد کی خود آگاہی میں تو اضافہ کیا لیکن ساتھ ہی ساتھ ایک تہذیب اور ایسے طرز گفتگو کو رائج (بھی) کیا، جس میں نقلی الفاظ، جارگن، خود ساختہ الفاظ، پرائیویٹ زبان بنانے کا رجحان، خود طمانیت اور جھوٹی اشرافیت کا دور دورہ ہے۔تھیوری پر اسے ملتے جلتے اعتراضات شمیم حنفی کو بھی ہیں۔

> اردو کی ادبی تاریخ کے کسی دور میں تخلیقی ادب پر تنقیدی تصورات اور اصولوں کی برتری کا ایسا تماشا کبھی نہیں دیکھا گیا۔اردو کی نئی تنقید جس جارگن میں بات کرنے کی عادی ہے، اس سے صاف لگتا ہے کہ اسے اصل سہارا تخلیقی اور ادبی تجربات کی تفہیم سے نہیں ملتا۔(۱۹)

اسی نوع کے اعتراضات جمیل جالبی، انور سدید، سلیم اختر، نصیر احمد ناصر اور بعض دوسرے حضرات نے بھی کیے ہیں۔ان اعتراضات کا محور یہ نکتہ ہے کہ مابعد جدیدیت میں تھیوری پر اس قدر اصرار چہ معنی؟ بقول شمس الرحمٰن فاروقی ''نظریہ بے روح ہے اگر وہ فن پارے کی وضاحت اور تعین قدر کے لیے کار آمد نہ ہو''(۲۰) اور شمیم حنفی کے لفظوں میں ''جان دار ادبی معاشرہ وہ ہے جہاں تنقید اور تعبیر کا سارا کاروبار تخلیقی اور ادبی روایت کے تابع ہو''(۲۱) یعنی کسی تنقیدی نظریے کی کسوٹی فقط یہ ہے کہ وہ ادبی متن تفہیم میں کہاں تک کام دیتا ہے۔گویا نظریے کو برابر متن کے کھونٹے سے بندھا ہونا اور اس کے تابع ہونا چاہیے اور مابعد جدید تنقیدی نظریات متن سے زیادہ آپس میں گفتگو کرتے ہیں۔

اصل یہ ہے کہ یہ نئی تنقیدی تھیوری کے ضمن میں اعتراضات ہیں، سوالات نہیں ہیں۔کسی فکر کے طرزِ استدلال اور تعقلاتی فریم ورک کے اندر رہ کر اس کی مخالفت میں بات کرنا سوالات اٹھانا ہوتا ہے جب کہ اسی فکر کے حصار سے باہر کھڑے ہو کر اس فکر کے حق میں بولنا اندھی مداحی اور مخالفت میں بات کرنا اعتراض اور تعصب ہے: اپنے موٴقف کو درپیش خطرات سے نمٹنے کی نفسیاتی صورت ہے۔بنابریں یہ سارے اعتراضات تھیوری کی نوعیت، نہج اور مقاصد سے لاعلمی یا ان سے دانستہ صرفِ نظر کرنے کا نتیجہ ہیں۔اوّل تو یہ بات ہی سرے سے غلط ہے کہ مابعد جدید نظریات متن کی تفہیم میں کار آمد نہیں ہیں۔ساختیات، ساخت شکنی، قاری اساس تنقید، تانیثی تنقید، نئی تاریخیت، ردِّ نوآبادیات سب ادبی متون کی توضیح اور تجزیے کی نئی اور اب تک نا دریافت راہیں

بجھاتے ہیں۔ علاوہ ازیں مابعد جدیدیت کی مخالفت میں سب سے زیادہ زور اسی بات پر دیا گیا ہے کہ اس کی رو سے تجزیاتی مطالعات نہیں کیے گئے اور اگر کچھ کیے گئے ہیں تو ان میں کوئی نئی بات نہیں۔ دونوں باتیں حقائق کے منافی ہیں۔ زیر نظر کتاب میں مابعد جدید تنقید کے عملی نمونے پیش کیے جا رہے ہیں۔ یہ تمام نمونے ادبی متون کی ان معنیاتی سطحوں کو سامنے لاتے ہیں جو کسی دوسرے تنقیدی حربے سے ممکن نہیں تھے۔ مابعد جدیدیت میں تھیوری پر اصرار کے متعدد اسباب ہیں مثلاً گوپی چند نارنگ کے خیال میں ''ہر تخلیق تھیوری کے بطن سے ابھرتی ہے، خواہ تخلیق کار کو اس کا احساس ہو یا نہ ہو، جب تخلیق کار حسن وخوبی کے کسی معیار کو پانے کی کوشش کرتا ہے، حسن وخوبی کا کوئی تصور رکھتا ہے یا زبان کے اظہاری پیرایوں سے جمالیاتی وسائل میں سے کسی ایک کو دوسرے پر ترجیح دیتا ہے...... تو ایسا کسی نہ کسی تھیوری کے احساس کی رو سے کرتا ہے۔ (۲۲)

گویا جب تخلیقی عمل کی ہر کروٹ تھیوری کے تابع ہے تو تھیوری پر اعتراض بے معنی ہو جاتا ہے۔ دراصل مابعد جدید فکر کا ایک اہم عنصر ''خود شعوریت'' (Self-reflexivity) ہے۔ یعنی مسلسل سوال اٹھانا، ہر موقف کے مالہ وماعلیہ پر غور کرنا اور غور کرنے کے طریقوں پر غور کرنا۔ جس طرح دریدا کے ہاں معنی مسلسل ملتوی ہوتا اور فرق پیدا ہوتا ہے، اسی طرح مسلسل سوال پر سوال اٹھتا چلا جاتا ہے۔ اس کی انتہائی صورت یہ ہے کہ علم کی بنیاد ہی منہدم ہونے لگتی ہے مگر یہ وہ قیمت ہے جو مابعد جدیدیت کو اشیا کے علم کو ہر زاویے سے حاصل کرنے کی خاطر ادا کرنا پڑتی ہے۔ لہٰذا مابعد جدیدیت ادبی متن کو نظر انداز نہیں کرتی، متن کو جانچنے اور کھولنے کے کسی ایک طریقے کے استناد کو رد کرتی ہے۔ یہ اردو تنقید کو مابعد جدیدیت کی خصوصی دین ہے۔ علاوہ ازیں یہ امر بھی پیش نظر رہے کہ ارسطو سے دریدا تک کوئی نقاد محض ادب کے مطالعے تک محدود نہیں رہا۔ ادبی نظریہ سازی کا مواد ادبی متن ہے مگر نظریے کی تشکیل کے لیے جس منطقی فریم ورک کو بروئے کار لایا جاتا ہے، وہ فلسفیانہ یا سائنسی یا مختلف ذہنی رویوں کا امتزاج ہوتا ہے۔ یوں نظریہ سازی میں ایک حد تک ادبی متن سے گریز ناگزیر ہے۔ مگر یہ گریز دراصل ایک ایسی Space کو متشکل کرتا ہے، جہاں ادبی نظریہ متن کی تفہیم وتجزیے کے نئے امکانات کی نمود کرتا ہے۔

یہ سچ ہے کہ نئی تنقیدی تھیوری میں نظریے پر ارتکاز زیادہ ہے، اور نظریات ایک دوسرے سے ہم کلام اور متصادم بھی ہیں۔ مگر یہ عیب نہیں خوبی کی بات ہے۔ نظریے پر بحث وگفتگو ہی سے

اس کی معنویت، زد، اور حدود کا علم ہوتا ہے۔ سب جانتے ہیں کہ اس علم کے بغیر نظریے کے عملی اطلاق میں نہ پورا انصاف ہوسکتا ہے نہ پوری کامیابی مل سکتی ہے۔ نیز نظریات کے باہم گفتگو کرنے کا مطلب یہ بھی ہے کہ ادبی تنقید اس ارتقائی مرحلے میں داخل ہوگئی ہے جہاں وہ خود آگہی علم کے مرتبے کو پہنچ گئی ہے اور وہ آزادی وخودمختاری کے ساتھ زندگی وسماج پر براہ راست بحث بھی کرسکتی ہے اور پھر یہی تنقید نئے تخلیقی عہد کا نقطۂ آغاز ثابت ہوتی ہے۔

جہاں تک جارگن کا معاملہ ہے تو ہر نئی فکر اپنے ساتھ نئی اصطلاحات لاتی ہے، جن کے ذریعے وہ اپنے مقدمات اور قضیوں کو پیش کرتی ہے۔ کیا مارکسیت، نئی تنقید، ہیئتی تنقید، نفسیاتی تنقید اور دوسرے مکاتب اپنے ساتھ تنقیدی اصطلاحات نہیں لائے تھے؟ ابتدا میں وہ اصطلاحات انوکھی اور اجنبی لگتی ہیں، مگر بعدازاں رفتہ رفتہ مانوس ہوجاتی ہیں اور عمومی تنقیدی زبان کا حصہ بن جاتی ہیں اور جو اصطلاحات عمومی تنقیدی زبان کا حصہ نہیں بن پاتیں وہ تاریخ کے اوراق میں دفن ہوجاتی ہیں۔ بعد جدید فکر میں نئی نئی اصطلاحات کی کثرت کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ یہ فکر معنی کے دوسرے رخ (The Other) کو دیکھنے پر زیادہ مائل ہے......اور دوسرا رخ اجنبی اور امکانات سے لبریز ہوتا ہے۔ ان امکانات کی علمی توضیح کے لیے اصطلاحات ناگزیر ہیں۔ یہ بات بہرحال طے ہے کہ کسی صنف کی نئی لفظیات ہوں، (یا لفظ کے استعمال کے نئے قرینے) یا کسی نظریے کی نئی اصطلاحات، ان سے وہی لوگ بیزاری کا اظہار کرتے ہیں جو ادب وتنقید کو کسی ایک اسلوب یا نظریے کا اسیر بنائے رکھنا چاہتے ہیں، اور یہ اسلوب ونظریہ وہی ہوتا ہے جسے انھوں نے اختیار کررکھا ہوتا ہے اور اس سے انھوں نے تماثل کا رشتہ قائم کررکھا ہوتا ہے۔ تماثل کا رشتہ قائم ہوجائے تو اسلوب ونظریے کو ترک کرنا گویا اپنی ذات کو ترک کرنا ہوتا ہے۔ یہ لوگ حقیقتاً تبدیلی و ارتقا کو ناپسند کرتے ہیں۔ فاروقی صاحب مابعد جدیدیت کی مخالفت میں ایڑی چوٹی کا زور لگاتے ہیں مگر خود ان سے استفادہ بھی کرتے ہیں۔ شعرِ شور انگیز ہیئتی تنقید کے علاوہ ساختیات کے تفاعلِ قرأت اور قاری اساس تنقید سے غیر معمولی طور پر متاثر ہے۔ فاروقی صاحب نے نئے نظریات کے تعقلات اور طریق کار دونوں سے اثرات قبول کیے ہیں۔ ان کی کتاب 'ساحری، شاہی صاحب قرانی داستان، امیر حمزہ کا مطالعہ جلد اول :نظری مباحث" بیانیات یعنی Narratology کا ہوبہو اطلاق داستان پر کرتی ہے۔ بیانیات فکشن کے

مطالعے کی ساختیاتی طرز ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ اسی کتاب میں وہ قطعیت کے ساتھ کہتے ہیں۔ ''میرا کہنا یہ ہے کہ روسی ہیئت پسندیRussian Formalismاور بیانیہ کی فرانسیسی وضعیاتی تنقید سے معاملہ کیے بغیر ہم ناول اور داستان دونوں کی تنقید میں ناکام رہیں گے'' (ص ۷۱) نیز یہ کتاب ژرار ژینٹ کی کتابNarrative Discoure کی طرز پر لکھی گئی ہے۔ ژینٹ نے مارسل پروست کے ناول کی بنیاد پر فکشن کی شعریات مرتب کی ہے اور فاروقی صاحب نے داستان امیر حمزہ کی بنیاد پر یہی کام کیا ہے۔ علاوہ بریں فاروقی صاحب تانیثیت اور نوآبادیات کا ذکر اور اطلاق بھی جا بجا کرتے ہیں جن کا کسی نہ کسی سطح پر مابعد جدیدیت ہی سے تعلق ہے۔ اندریں صورت حال فاروقی صاحب کی نئی تنقیدی فکر کی مخالفت کی وجہ علمی کم، شخصی زیادہ محسوس ہوتی ہے۔

کیا اردو میں مابعد جدیدیت وارد ہو چکی ہے؟ اگر ہو چکی ہے تو اس سے پہلے کیا تھا؟ کیا اسے مابعد جدیدیت نے بے دخل کیا؟ یا وہ اپنی تخلیقی اور فکری توانائی کو صرف کر چکنے کے بعد، طبیعی قانون کے تحت مردہ ہو چکی تھی؟ کون سے شواہد اور علامتیں مابعد جدیدیت کے ورود پر دال ہیں؟ اصلاً یہ سوالات اس سوال کا دوسرا رخ ہیں کہ جدیدیت اور مابعد جدیدیت میں کیا رشتہ ہے؟ اس ضمن میں اردو تنقید میں مختلف نقطہ ہائے نظر سامنے آئے ہیں۔ چند آرا ملاحظہ کیجیے:

دیوندر اسر: ''ہمارا عہد جدیدیت کے دور سے نکل کر مابعد جدیدیت کے دور میں داخل ہو چکا ہے...... مابعد جدیدیت موجودہ انسانی صورت حال پر ایک اہم مباحثہ بن چکی ہے۔'' (۲۳)

گوپی چند نارنگ: ''حقیقت یہ ہے کہ آزاد تخلیقیت اور آزاد مکالمہ (مابعد جدیدیت) نئے عہد کا دست خط ہے۔'' (۲۴)

وہاب اشرفی: ''اب جو کچھ ہے وہ مابعد جدیدیت ہے'' (۲۵)

ضمیر علی بدایونی: ''مابعد جدیدیت دراصل مابعد جدید انسان کا عہد ہے۔ اس عہد کا آغاز ہو چکا ہے۔'' (۲۶)

وزیر آغا: ''مجموعی اعتبار سے اردو ادب کو جدیدیت اور ہائی موڈرن ازم نے نسبتاً زیادہ متاثر کیا ہے مابعد جدیدیت کے ساخت شکن اثرات کسی حد تک آئے ہیں'' (۲۷)

فہیم اعظمی: ''راقم الحروف کا خیال ہے کہ ہماری موجودہ کلچر میں کوئی ایسا تغیر

نظر نہیں آتا...... ہماری نشانیات کا جبر اتنا شدید ہے کہ ہم کسی کلچرل تغیر کی (Transformationn) عرصے تک امید نہیں کر سکتے۔''(۲۸)

مگر آگے چل کر یہی نقاد یہ بھی لکھتے ہیں:

''یہ صحیح ہے کہ اس (مابعد جدیدیت) کے اثرات ۱۹۸۰ء میں نمایاں ہونے شروع ہو گئے تھے۔''(۲۹)

ان آرا کے ضمن میں دیکھنے والی بات یہ ہے کہ وہ کون سے دلائل ہیں جو مابعد جدیدیت کے جزوی یا کلی ورود کی نشاندہی میں لائے گئے ہیں؟ گوپی چند نارنگ کا خیال ہے کہ جدیدیت اور ترقی پسندی کا خاتمہ ہو چکا ہے اور ان کے بعد ایک نظریاتی خلا ہے، جسے مابعد جدیدیت نے پُر کیا ہے۔ ان کی نظر میں اردو کی ان دو بڑی تحریکوں کے خاتمے کے اسباب یکساں ہیں: ادعائیت جبریت، فارمولا سازی۔ ان تحریکوں کی جگہ مابعد جدیدیت نے لی ہے جو ''کسی نظریے کا حصار نہیں بناتی۔ وہ دوسرے نظریوں کو تو رد کرتی ہے لیکن اپنا کوئی محدود نظریہ نہیں دیتی''(۳۰)۔ اردو میں مابعد جدیدیت کے رواج پانے کی اس توجیہہ سے فہیم اعظمی نے اختلاف کیا ہے۔ ''اگر مابعد جدیدیت کی تعریف اس طرح کی جائے کہ مابعد جدیدیت اس لیے آئی کہ ترقی پسندی اور جدیدیت میں ادعائیت اور فارمولا آ گیا تھا اور مابعد جدیدیت میں ہم بغیر کسی تھیوری سے اپنے کو وابستہ کے بغیر نظریہ کے اور اس سے قبل کی تحریکوں کی نفی اور انھیں رد کرنے کے آزادی سے جو چاہیں لکھ سکیں..... تو یہ مابعد جدیدیت کی کوئی تعریف نہ ہوئی''(۳۱)۔ اصل یہ ہے کہ گوپی چند نارنگ جب سے مابعد جدیدیت کے علم بردار بنے ہیں وہ جدیدیت کی یک سر نفی کرتے ہیں۔ یہ درست ہے کہ جدیدیت میں داخلیت، دروں بینی، سماج سے انقطاع ایسے عناصر کے سلسلے میں انتہا پسندانہ روش پیدا ہو گئی تھی، مگر یہ تو ہر تحریک کے ساتھ ہوتا ہے۔ ایک حد تک ادعائیت اور اپنی تھیوری پر اصرار کے بغیر تو کوئی تحریک نہ قائم ہو سکتی ہے نہ مقبول و مستحکم۔ جیسا کہ فہیم اعظمی نے بھی لکھا ہے کہ ''تحریک پہلے تھیوری مرتب کرتی ہے، حدود کا تعین کرتی ہے اس میں شدت اور جارحیت پیدا ہوتی ہے، پھر اس کا ردِّ عمل ہوتا ہے''(۳۲)۔ مابعد جدیدیت ہر چند تھیوری کی ادعائیت اور جبریت کے خلاف ہے، مگر تھیوری سے مفر کہاں؟ کیا کلیت پسندی، فارمولا سازی، مرکزیت وغیرہ سے گریز بھی تھیوری نہیں ہے؟ اینٹی تھیوری ہونا بھی تو ایک تھیوری ہے! چناں چہ جدیدیت کے بطور تحریک

خاتمے سے تو اتفاق کیا جاسکتا ہے، مگر جدیدیت کو ایک منفی اور برخود غلط تحریک قرار دینا، اردو ادب کی روایت و تاریخ میں اس کے مثبت کردار سے صرفِ نظر کرنا ہرگز قرینِ انصاف نہیں۔ گوپی چند نارنگ ہی نے ۱۹۸۰ء کی دہائی میں لکھا تھا کہ ''اس دور میں زندگی کی معنویت کی تلاش اور وجود کی غرض و غایت کو سمجھنا باشعور انسان کا سب سے بڑا مسئلہ بن گیا ہے'' (۳۳)۔ تو جس تحریک / نظریے نے باشعور انسان کے سب سے بڑے مسئلے کے فہم و تجزیے کے لیے روشنی فراہم کی اس کی مذمت کیوں کر؟

ایک اور 'واقعے' کا ذکر لطف سے خالی نہیں۔ اوپر جس مضمون کا حوالہ دیا گیا ہے، اس مضمون میں نارنگ صاحب نے جدید افسانہ نگاروں کے بارے میں لکھا تھا:

> ...... یہ طے ہے کہ وہ ذہنِ انسانی پر کسی طرح کے جبر کو برداشت نہیں کریں گے۔ یہی وجہ ہے کہ نئے ادیبوں میں ادعائیت، انتہا پسندی اور تنگ نظری کے خلاف ایک طرح کی بغاوت کا جذبہ پایا جاتا ہے۔ وہ نظریے کی بیساکھی کے بجائے نظر پر زور دیتے ہیں اور نتیجتاً حقیقت کے آزادانہ تجزیے کا رجحان روز بروز پرورش پا رہا ہے۔ (۳۴)

گوپی چند نارنگ اردو ادب میں مابعد جدیدیت کا آغاز ۱۹۸۰ء کی دہائی سے مانتے ہیں۔ مندرجہ بالا اقتباس میں بھی اسی دہائی کی نسل کے ذہنی رویوں کے بارے میں ہے۔ انھوں نے ان رویوں کو جدیدیت سے منسوب کیا ہے مگر بعد ازاں انھی رویوں کو مابعد جدید قرار دیا گیا۔ اردو تنقید کا قاری، اندریں حالات یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ ایک ہی ذہنی رویے کو دو مختلف (اور دونوں مستعار) تنقیدی اصطلاحات کے تحت باری باری لے آنا آخر کس لیے؟ کیا ہم مقامی تبدیلیوں کے لیے خود کوئی نام وضع کرنے کی اہلیت سے محروم ہیں یا ہماری ثقافتی روح میں اترا ہوا احساسِ کمتری ہمیں اپنے ادب کی ہر تبدیلی کا مفہوم مغربی نظریات کی روشنی میں طے کرنے پر مجبور کرتا ہے؟ یا پھر ہمارے نقاد نئی اور مقبول مغربی تحریکوں کو اردو میں رائج کر کے اوّلیت کا تاج اپنے سر پر سجانے اور اپنی دم توڑتی شہرت کو سہارا دینے کا مخفی مقصد رکھتے ہیں؟ ...... ان باتوں سے گوپی چند نارنگ کی مابعد جدیدیت کے ضمن میں خدمات کو جھٹلانا نہیں، بلکہ اردو ادب اور مابعد جدیدیت کے تعلق کی نوعیت اور اساس کو سمجھنے کی کوشش کرنا ہے۔

گوپی چند نارنگ نے عالمی ادبی فکر میں جدیدیت کی چار شقوں کے خاتمے کے جو

اسباب گنوائے ہیں، وہ بلاشبہ خیال انگیز ہیں۔ ان کے مطابق جدیدیت کی ان چار شقوں کا رد ہو چکا ہے۔(۳۵)

(الف) فن کار کو اظہار کی پوری آزادی ہے۔

(ب) ادب اظہار ذات ہے۔

(ج) فن کی تعیینِ قدر فنی لوازمات کی بنا پر ہوگی نہ کہ سماجی اقدار کی بنا پر۔

(د) فن پارہ خود مختار و خود کفیل ہے۔

ظاہر ہے ساختیات اور پسِ ساختیات نے جدیدیت کی ان شقوں کو کالعدم کیا ہے۔ ساختیات/پس ساختیات نے موضوعِ انسانی کو متھ قرار دیا ہے اور ادب کو سماجی ثقافتی سرگرمی ٹھہرایا ہے۔ نتیجتاً مصنف کی نفی ہوئی اور اس کی آزادی ثقافتی ڈسکورس سے مشروط سمجھی جانے لگی اور فن پارہ ثقافتی آئیڈیالوجیائی فضا کا حصہ قرار پا کر اپنی خود مختاری سے محروم ہو گیا ہے۔ اس نئی فکر کا اطلاق اردو کی جدیدیت پسند تحریک پر بالخصوص کیا گیا اور یہ باور کیا گیا ہے کہ جدیدیت ختم ہو چکی، فن کی خود مختار کا تصور دم توڑ چکا، جمالیاتی اقدار سماجی آئیڈیالوجی کی مرہون ہو چکیں اور ادب پارے کے معانی ثقافتی ڈسکورس کے تابع ہو چکے۔ یہ سب عجلت پسندی میں کیا گیا اور ایک نہایت اہم اور بنیادی بات فراموش کر دی گئی۔ یہ کہ ساختیاتی/پس ساختیاتی فکر (جس پر مابعد جدیدیت استوار ہے) دراصل متن کی تفہیم، تجزیے اور تعبیر کے طریقوں اور حکمت عملی پر مبنی ہے (ادبی تحریک نہیں)، انھیں کسی بھی متن (تاریخی، اساطیری، صحافتی حتیٰ کہ فلم فیشن بھی) پر آزمایا جا سکتا ہے۔ ادبی متن کلاسیکی ہو یا جدید، اسے ان تنقیدی نظریات کی روشنی میں نئے سرے سے سمجھا اور جانچا جا سکتا ہے۔ ان متون کی موضوعیت اور خود مختاریت کی ساخت شکنی کی جا سکتی ہے (جیسا کہ رولاں بارت نے بالزاک کے ''سارازین'' کا، گرین بلاٹ نے شیکسپیئر کے ''کنگ لیئر'' کا، وزیر آغا نے عصمت چغتائی کے نسوانی کرداروں کا اور گوپی چند نارنگ نے فیض کی نظم ''دستِ تہِ سنگ آمدہ'' کا پس ساختیاتی مطالعہ کیا ہے) مگر ان متون کو کالعدم نہیں کیا جا سکتا۔ چناں چہ کہا جا سکتا ہے کہ مابعد جدید تنقید نے جدیدیت سے وابستہ ادب کی نفی نہیں کی۔ اس ادب کے بارے میں رائج تصورات کو بدلا ہے، اپنے نئے تنقیدی پیمانوں کے زور سے۔ نیز جدیدیت کے نظریاتی مؤقف پر سوالات اٹھائے ہیں۔

دراصل اردو میں مابعد جدید تنقیدی تھیوری اور مابعد جدید ثقافتی صورت حال کو گڈمڈ کر دیا گیا ہے۔ ہر چند دونوں میں ناگزیر رشتہ ہے مگر تھیوری (پس ساختیات بالخصوص) اور صورت حال میں فرق بہر حال موجود ہے، جسے نشان زد بھی کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً پس ساختیاتی فکر (دریدا، مشل فوکو، نوتاریخیت، نسوانی تنقید، ثقافتی مادیت وغیرہ) مطالعہء متن کے مختلف اسالیب سے عبارت ہے۔ ان اسالیب کو بعض تحفظات کے ساتھ اپنے ادب کے مطالعے میں برتا جاسکتا ہے (اور برتا گیا ہے) جب کہ ہمارے ہاں بعینہ وہ ثقافتی صورت حال نہیں ہے جو مغرب میں ہے اور جسے مابعد جدید ثقافتی صورت حال کا نام دیا گیا ہے۔ پیش نظر رہے کہ اس ثقافتی صورت حال میں فقط سائنسی مادی آلات، بڑے شہر، میڈیا، سرمایہ دارانہ اور صارفی معیشت شامل نہیں، بلکہ وہ بنیادی فکری اساس، ثقافتی نشانیاتی نظام، تصورِ حیات و کائنات بھی شامل ہیں جو ہماری اجتماعی سائیکی کو تشکیل دیتے ہیں۔ سائنسی آلات، میڈیا، شہر، بصارفیت کے ضمن میں ہم مغرب سے کسی حد تک (پوری طرح ہرگز نہیں) مماثلت رکھتے ہیں، مگر ہمارا بنیادی تصورِ حقیقت، مغرب سے مختلف ہے اور ادب اس تصورِ حقیقت سے باہر نہیں ہے۔ غالباً اسی امر کے پیش نظر وزیر آغا یہ رائے ظاہر کرتے ہیں کہ ''مابعد جدیدیت مغرب کی سائیکی کی پیداوار ہے، جو مشرق کی سائیکی سے ایک الگ اور جدید مزاج رکھتی ہے، اس لیے میرا خیال ہے کہ اردو میں مابعد جدیدیت کے اس خاص مزاج کے فروغ پانے کے امکانات بہت کم ہیں'' (۳۶)۔ مغرب کی مخصوص سائیکی سے جس مابعد جدیدیت کا طلوع ہوا ہے، اس کے دو اہم عناصر لامرکزیت اور افتراق ہیں۔ ان عناصر نے بلاشبہ فکری، دانش ورانہ، ثقافتی اور سیاسی اجارہ داری کو چیلنج کیا ہے اور ان کے سلسلے میں رواداری اور کشادہ ظرفی پر زور دیا ہے، لیکن اگر ان عناصر کو ان کی پس منظری مغربی فکر کے ساتھ پورے کا پورا قبول کرلیا جائے تو اس کے مہلک نتائج برآمد ہوسکتے ہیں۔ دیوندر اسر نے اس خطرے سے آگاہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''اگر ہم افتراق اور لامرکزیت کو اس کے منطقی انجام تک لے جائیں تو تمام انسانی اور سماجی روابط ختم ہو جائیں گے...... لامرکزیت مقامی تہذیبوں اور اکائیوں میں منتشر ہو کر دوسری تہذیبوں اور اکائیوں سے ہی اپنا رشتہ منقطع کر لیتی ہے اور بارہا ان کی تشدد آمیز جارحانہ مخالفت کرتی ہے۔ لاشریک شناخت اس ہم احساسی کو ختم کر دیتی ہے جس کے بغیر انسان مستقبل میں مقامیت، قومیت اور گلوبل ازم کی مختلف سطحوں پر ہمہ وقت موجود نہیں رہ سکتا۔'' (۳۷) چناں چہ

محض لامرکزیت پر اصرار اور افتراق پر کلی انحصار کے بجائے امتزاج اور ہم آہنگی کی تدبیر لازم ہے۔ لامرکزیت کا تصور وہیں تک مفید ہے جہاں تک یہ واحد معنی اور واحد نظریے سے پیدا ہونے والے اجارے اور عصبیت کا خاتمہ کرتا ہے اور پس ماندہ، نظر انداز کردہ اور ذیلی معانی کو فوکس میں لاتا ہے اور جہاں افتراق لامنتہی ہوکر دریدا کے ''گنجلک'' میں بدلتا ہے اور انسانی اقدار، انسان دوستی، انسانی ترقی سب پر خطِ تنسیخ کھینچتا ہے تو اس کی افادیت بجائے خود معرض سوال میں آجاتی ہے۔

مغربی مابعد جدیدیت میں حقیقت کے تشکیلی ہونے اور گہرائی سے یکسر محروم ہونے کے تصور پر زور دیا گیا ہے۔ اسے تشکیلی حقیقت یعنی Hyper Reality کا نام دیا گیا ہے۔ (اس تصور حقیقت پر بادریلا اور امبرٹو ایکو نے بطور خاص زور دیا ہے) اس تصورِ حقیقت کی رو سے جمالیاتی اقدار اور تخلیقی عمل کو ایک طرح سے ردّ کیا گیا ہے۔ تشکیلی حقیقت دراصل ٹی وی کے امیج کی طرح ہے۔ یعنی حقیقت اتنی ہی ہے جتنی نظر آرہی ہے، مخفی ابعاد اور کسی گہرائی سے یک سر تہی اور اتنی ہی دیر کے لیے جتنی دیر وہ سامنے ہے۔ پھر اس کی جگہ اسی طرح کی دوسری حقیقت لے لیتی ہے۔ گویا حقیقت تشکیل دی جاتی ہے۔ اگر ایسا ہے تو پھر واحد اور ٹھوس حقیقت سے ہمارا رابطہ باقی نہیں رہا۔ تشکیلی حقیقت دراصل کسی خارجی حقیقت کا حقیقی عکس نہیں ہوتی۔ یہ خارجی حقیقت کا متبادل یا اس کی عکاس بننے کی جائے خود اپنے آپ میں مکمل ہوتی ہے۔ تشکیلی حقیقت میں حقیقتاً حقیقی اور غیر حقیقی کا فرق مٹ جاتا ہے۔ مابعد جدید عہد کا انسان اسی حقیقت میں جینے پر مجبور ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ اس تصور حقیقت کی رو سے مخفی ابعاد اور گہرائی وغیرہ کوئی گمشدہ عناصر نہیں ہیں جن کا ملال کیا جائے بلکہ یہ عناصر تشکیلی حقیقت میں گھرے انسان کے لیے وجود ہی نہیں رکھتے اور اگر اب تک انھیں حقیقت سے وابستہ سمجھا جاتا رہا ہے تو اس کی وجہ ایک خاص علمیاتی اپروچ تھی، جواب کارآمد (Valid) نہیں رہی۔ اور فوکو کے مطابق حقیقت کے سلسلے میں گہرائی اور سطحیت کا امتیاز سیاسی وجوہ سے ابھارا جاتا ہے۔ مقتدر طبقہ اپنی حکمت عملیوں پر پردہ ڈالنے کے لیے اس امتیاز کی تشکیل کرتا ہے۔ جب کہ حقیقت میں صرف سطحیت ہے، کوئی ماورائیت اور سریت نہیں ہے۔ مابعد جدید فکر تشکیلی حقیقت کو پوری خوش دلی کے ساتھ قبول کرتی ہے اور اس سے حظ اٹھاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ حظ، اس مسرت سے بے حد مختلف ہے جو ایک تہ دار حقیقت سے دوچار ہونے

کا صلہ تھی۔ یوں لگتا ہے جیسے مابعد جدیدیت نے حقیقت کے ضمن میں گہرائی کی جگہ تکثیریت کو دے دی ہے۔ حقیقت کے عمودی تصور کی جگہ افقی تصور نے لے لی ہے۔ پہلے ایک حقیقت کے اندر کئی حقیقتیں تھیں اور اب صرف متفرق حقیقتیں ہیں۔ وحدت میں کثرت کی جگہ مخفی کثرت نے لے لی ہے۔

فہیم اعظمی حقیقت کے تشکیلی تصور کی اردو میں قبولیت کے امکانات نہیں دیکھتے۔ کسی دوسری ثقافت کے تصورِ حقیقت کو قبول کرنا کاسمیٹکس کا کوئی نیا آئٹم درآمد کرنے سے بہر حال مختلف عمل ہے۔ آدمی کی خارجی اور عملی ضرورتیں، اس کی داخلی اور نفسی ضرورتوں سے بہت مختلف ہوتی ہیں۔ آخر الذکر کے سلسلے میں آدمی کے متعدد تحفظات ہوتے ہیں، جو پہلی قسم کی ضرورتوں کے سلسلے میں برائے نام ہوتے ہیں۔ سب سے بڑا تحفظ ثقافتی نشانیات ہے۔ جس کے اندر آدمی اپنی شناخت قائم کرتا اور سماج و کائنات سے اپنے رشتوں کا شعور حاصل کرتا ہے۔ لہٰذا نیا اور اجنبی تصور حقیقت تب ہی قبول کیا جاسکتا ہے۔ جب ایک ثقافتی تقلیب رونما ہو۔ فہیم اعظمی کے لفظوں میں:

> سطحی حقیقت نگاری یا Hyper Reality کو اپنی کلچر کا حصہ بنا کر ماورائیت، لاشعور، سریت اور گلوبل کلچر میں فکری جمود یا یکسانیت کو ہمارے سدراہ ہیں، جن میں فکری، اخلاقی اور ثقافتی جبر شامل ہے۔ (۳۸)

ویسے بادریلا کی وضاحت کو پیشِ نظر رکھیں تو تشکیلی حقیقت کا ترجمہ سطحی حقیقت نگاری درست معلوم نہیں ہوتا۔ بادریلا کے مطابق تشکیلی حقیقت سے مراد ایسی حقیقت ہے جو بیک وقت حقیقی بھی ہے اور غیر حقیقی بھی۔ بادریلا کے پیشِ نظر برقی میڈیا پر پیش ہونیوالے پروگرام (خبریں، اسپورٹس، میوزک، فلم وغیرہ) ہیں جو ایک ہی واقعہ کی متعلق اور مختلف تعبیریں کرتے ہیں۔ حقیقت کو مختلف چینلز اپنے مختلف طریقوں سے پیش کرتے ہیں کہ اصل حقیقت تک ہماری رسائی ہی نہیں ہوسکتی۔ یوں ہائپر رئیلٹی وہ حقیقت ہے، جسے ٹیکنالوجی Mediate اور Construuat کرتی ہے۔ اس رئیلٹی کے حصار میں تو اس عہد کا ہر فرد ہے خواہ اس کا تعلق کسی خطے سے ہے۔ ہائپر رئیلٹی کو تشکیلی حقیقت کہنا مناسب ہے۔ ڈاکٹر احمد سہیل (جو امریکا میں مقیم ہیں) نے اس معاملے کو دوسرے زاویے سے دیکھا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> مابعد جدیدیت میں جس قسم کا روشن خیال پراجیکٹ ملتا ہے وہ اردو میں نظر نہیں آتا۔

یہاں یعنی اردو میں رجعت پسندی کا پراجیکٹ بہت مستحکم ہے......اردو اپنے معاشرتی مخاطبے کے سلسلے میں مغالطوں کا شکار ہے۔ اس بے معنی صورت حال میں وہ مابعد جدیدیت کو کیسے اپنا سکے گا۔(۳۹)

وزیر آغا نے جسے مشرق کی سائیکی اور فہیم اعظمی نے فکری، اخلاقی، ثقافتی جبر کا نام دیا ہے، کیا احمد سہیل اسی کو رجعت پسندی کہ رہے ہیں؟ اس سوال کا جواب آسان نہیں ہے کہ رجعت پسندی کو اپنی ثقافتی شناخت کے مسئلے سے یک سر الگ کرنا ممکن نہیں۔ بیرونی تہذیبی اثرات کے مقابلے میں اپنی ثقافتی اکائی کی بقا پر اصرار از خود پیدا ہوتا ہے اور یہ اصرار رجعت پسندی کا کوئی نہ کوئی پہلو بھی لیے ہوتا ہے۔ دیکھنے والی بات یہ ہوتی ہے کہ ثقافتی شناخت پر اصرار کی نوعیت کیا ہے؟ کیا یہ بیرونی تہذیبی لہروں کو اپنے ثقافتی حصار سے باہر ہی باہر رہنے پر زور دیتا ہے؟ یا صرف اس احتیاط کا تقاضا کرتا ہے کہ یہ لہریں آبیاری کا عمل تو انجام دیں ثقافتی بنیادوں کو گرا نہ دیں۔° ظاہر ہے دوسری صورت ہی پسندیدہ ہو سکتی ہے اور مغرب کی روشن خیال مابعد جدیدیت کو ایک پیکج کے طور پر نہیں، ثقافتی اقدار کے گہرے مگر تجزیاتی شعور کے بعد ہی قبول اور رائج کیا جا سکتا ہے۔ دیوندر اسر نے اس ضمن میں بالکل درست لکھا ہے: ''ضرورت اس بات کی ہے کہ مغرب کی تمام تر قدیم اور جدید فکر کا احاطہ کرتے ہوئے مشرق کی تمام تر روایات کو ساتھ لیتے ہوئے اپنے ادب کے دائرۂ فکر میں شامل ہوں اور اس کے اندر اپنے منفرد تنقیدی ماڈل کی تشکیل کریں۔''(۴۰) درست رویہ یہی ہے کہ نہ تو مابعد جدیدیت کو حرفِ آخر سمجھا جائے اور نہ حرفِ غلط! اعتدال اور امتزاج کی راہ اختیار کی جائے۔

اب آخر میں یہ دیکھنا ضروری ہے کہ اگر اردو میں مابعد جدیدیت کا آغاز ہو چکا ہے تو کب سے؟ اور اس کے کیا شواہد اور علامتیں ہیں؟

گوپی چند نارنگ کی رائے میں ''اردو میں مابعد جدیدیت کا آغاز وہیں سے ہوتا ہے، جہاں سے نئی پیڑھی کے افسانہ نگاروں اور شاعروں نے یہ صاف صاف کہنا شروع کیا کہ ان کا تعلق نہ ترقی پسندی سے ہے نہ جدیدیت سے......نئی پیڑھی کے لکھنے والوں کی رائے ہے کہ ۱۹۸۰ء کی دہائی سے تبدیلی کے آثار صاف دکھائی دینے لگے تھے۔''(۴۱) جب کہ نظام صدیقی کے خیال میں ''یہ (مابعد جدیدیت)

° یہاں اس اعتراف میں تامل نہ ہونا چاہیے کہ ثقافتی لین دین کے معاملے میں اس نوع کا کنفیوژن تمام نو آبادیاتی ممالک کی تقدیر ہے جہاں مغربی تہذیبی اثرات سیاسی عمل میں ملفوف ہو کر آئے۔

اردو میں ۱۹۷۰ء کی پیڑھی سے شروع ہو گیا ہے۔ اور ارتقائی تبدیلیوں اور نئی نئی فکری اور جمالیاتی آمیزشوں کے باعث ۱۹۸۰ء سے اب تک مزید بلند آہنگ ہوتا جارہا ہے۔" (۴۲)۔ دیگر ہندوستانی نقاد حامدی کاشمیری، وہاب اشرفی، ابوالکلام قاسمی، ستیہ پال آنند، اور حقانی القاسمی بھی اس قسم کی رائے رکھتے ہیں۔ پاکستانی نقاد فہیم اعظمی نے بھی اسی کی دہائی کو اردو میں مابعد جدیدیت کے آغاز کا زمانہ قرار دیا ہے۔ اس ضمن میں دو ہندوستانی رسائل "معیار" ۳، دہلی ۱۹۸۰ (مدیر شاہد ماہلی) اور "شاعری" ممبئی ۱۹۸۶ء (مدیر افتخار امام صدیقی) کا حوالہ بھی دیا گیا ہے، جن میں نئے شعرا کو متعارف کرواتے ہوئے یہ سوال اٹھایا گیا تھا کہ جدیدیت اور ترقی پسندی کے بعد کیا؟

گویا جب ۱۹۸۰ء میں نئی نسل نے جدیدیت اور ترقی پسندی سے اپنی بریت کا اظہار کیا تو اردو میں جدیدیت اور ترقی پسندی کی صف لپٹ گئی اور مابعد جدیدیت رونما ہوگئی۔ مگر اس نئی نسل کے ادب کا وہ کیا امتیاز ہے جو جدیدیت اور ترقی پسندی سے اس نسل کو ممیّز کرتا ہے؟ گوپی چند نارنگ کا جواب یہ ہے:

> کیا یہ حقیقت نہیں کہ فکشن میں بیانیہ کی واپسی ہوئی ہے۔ افسانہ پھر سے قاری سے جڑنے لگا ہے..... تہذیبی شناخت اور جڑوں کے عرفان پر اصرار بڑھ رہا ہے۔ سماجی ڈسکورس اور سماجی سیاسی مائل یعنی آئیڈیالوجیکل ڈسکورس ادبی قدر کا حریف نہیں بلکہ حلیف سمجھا جانے لگا ہے..... نیز کچھ دہائیوں پہلے کی یاست، بے گانگی، لایعنیت اور شکستِ ذات کا ایجنڈا اب پاش پاش ہو چکا ہے۔ (۴۳)

دوسرے مابعد جدید نقادوں نے بھی اس قسم کی رائے ظاہر کی ہے۔ اس رائے کا تجزیہ کریں تو نئی نسل کے ادب کے یہ امتیازی اوصاف مابعد جدید کے بجائے کہیں نو ترقی پسندانہ اور کہیں نو جدیدی ثابت ہوتے ہیں۔ مثلاً سماجی سیاسی ڈسکورس کا ادبی قدر کا حلیف ہونا ترقی پسند ادب کا ایجنڈا رہا ہے، جس نے جدیدیت کی بے گانگی، لایعنیت اور موضوعیت کو چیلنج کیا۔ نو ترقی پسند آلتھیو سے اوپیئر ماشرے وغیرہ اسی نقطہء نظر کے حامل ہیں۔ تاہم سماجی سیاسی ڈسکورس کو مابعد جدیدیت میں شامل کرنے کی یہ وجہ بہر حال ہے کہ مابعد جدیدیت نے تمام تصورات، اقدار، خیالات و نظریات (جو آفاقی یا موضوعی سمجھے گئے تھے) کو یکساں طور پر سماجی ثقافتی تشکیل قرار دیا ہے اور موضوعات کے اعلیٰ و ادنیٰ ہونے کے فرق کا خاتمہ کیا ہے۔ ہر 'موضوع' کو تناظر سے وابستہ کیا ہے۔ فکشن میں

سماجی سیاسی ڈسکورس اس وقت مابعد جدید کہلا سکتا ہے، جب وہ فقط سماجی سیاسی مسائل کے بیانیے کے بجائے ان مسائل کے وجود اور معنویت کو کسی ایسے تناظر کا پابند دکھائے جو حتمی اور مستقل نہ ہو!...... جہاں تک فکشن میں بیانیے کی واپسی کا تعلق ہے تو اسے بھی مابعد جدیدیت سے منسوب کرنا مناسب نہیں۔ بیانیے کی واپسی کا مطلب تو یہ ہے کہ بیانیہ پہلے موجود تھا (سماجی حقیقت نگاری کی روایت کے تحت بالخصوص) پھر اچانک غائب ہو گیا (علامتی اور تجریدی افسانے میں) اور اب اس کی بازیافت کر لی گئی ہے۔ گویا فکشن میں کسی نئے عنصر کی نشان دہی نہیں کی گئی۔ تو کیا اس سے یہ مفہوم لیا جائے کہ مابعد جدیدیت میں کچھ نیا نہیں، پرانے کا بس احیا ہے۔ بلاشبہ مابعد جدیدیت میں پرانا اور ماقبل شامل ہو سکتا ہے، مگر اپنے پرانے تناظر اور نظریاتی مؤقف کے ساتھ نہیں، بلکہ بعد جدید/پس ساختیاتی مؤقف کے ساتھ۔ مابعد جدید مؤقف معنی کے مسلسل التوا کا قائل ہے۔ اس کی رو سے کوئی معنی مستقل ہے نہ آفاقی اور یہ ساری صورت حال ایک پرلطف کھیل (یا لہو ولعب) ہے۔ لہٰذا اگر فکشن میں بیانیہ کی واپسی ہوئی ہے تو دیکھنے والی بات یہ ہے کہ کیا بیانیہ اس لیے واپس آیا ہے کہ تجریدی اور علامتی افسانے کے ذریعے قاری سے جو رابطہ ٹوٹ گیا تھا، اسے بحال کیا جائے؟ اگر ایسا ہوا ہے (اور بیش تر صورتوں میں ایسا ہی ہے، نارنگ صاحب نے بھی یہی لکھا ہے) تو پھر یہ مابعد جدید رویہ نہیں، جدید رویے کا احیا ہے۔ جدید رویے میں گو بے معنویت کا شدید احساس تھا مگر اس کے ساتھ ملال، دل گرفتگی اور زیاں کے جذبات وابستہ تھے۔ یعنی معنی گمشدگی کا قلق تھا۔ جب کہ مابعد جدید رویہ معنی کی گمشدگی پر ملال نہیں کرتا کہ معنی گم ہوتا ہی نہیں۔ ہر معنی ایک تشکیل ہے کوئی معنی مستقل نہیں، اور متعدد معانی ہیں۔ ملال وہاں ہوتا ہے جہاں معنی ایک ہو اور جس کے ہاتھ سے پھسل جانے کا ہمہ وقت اندیشہ ہو۔ چناں چہ بیانیہ کی واپسی کے ذریعے فکشن میں معنی کی بازیافت کی گئی ہے اور اس عمل کے ذریعے جدیدیت ہی دوبارہ خود کو لکھ رہی ہے...... اسی طرح تہذیبی شناخت پر اصرار فکشن میں قرۃ العین حیدر اور جدید افسانہ نگاروں (جن کے نام گنوانے کی ضرورت نہیں) نے سب سے پہلے کیا تھا اور تنقید میں اسے تھیوری کا درجہ پہلے وزیر آغا نے ''اردو شاعری کا مزاج'' میں اور پھر شمس الرحمٰن فاروقی نے ''شعر شور انگیز'' میں دیا۔ ○

○ حال ہی میں گوپی چند نارنگ نے اپنی کتاب ''اردو غزل: ہندوستانی ذہن و مزاج'' میں اردو غزل کا ثقافتی مطالعہ پیش کیا ہے۔

اس صورت میں تو مابعد جدیدیت کا آغاز اسی کی دہائی کے بجائے پچاس یا ساٹھ کی دہائی سے ماننا چاہیے مگر کیا یہ ممکن ہے؟ دراصل جدیدیت اور مابعد جدیدیت میں بعض عناصر مشترک ہیں مگر ان کے ضمن میں دونوں کے رویے مختلف ہیں۔ مثلاً تہذیبی شناخت کے معاملے ہی کو لے لیجیے۔ جدیدیت میں اس کا مطلب اپنی گمشدہ شناخت کی بازیافت اور اپنے وجود کی اکائی کی سالمیت کی بحالی ہے۔ جب کہ مابعد جدیدیت میں اسے دو زاویوں سے دیکھا گیا ہے۔ علمیاتی اور سماجی زاویے سے۔ علمیاتی زاویے سے ہر نظریہ اور خیال ایک ثقافتی تشکیل ہے، یہاں تک کہ انسانی سائیکی بھی۔ جب کہ سماجی سیاسی زاویے سے ہر پسماندہ اور حاشیے پر موجود ثقافت کو اپنے اظہار اور عمل آرائی کو یکساں حق دیا گیا ہے اور انسانی تاریخی عمل میں ان کے کردار کو بحال کر دیا گیا ہے۔

اصولی طور پر بھی ۱۹۸۰ء کی نسل کے تخلیقی رویوں کو مابعد جدید کہنا درست نہیں کہ کم از کم اردو ادب اس دہے میں ''مابعد جدید جمالیات'' سے واقف نہیں تھے۔ وہ نہیں جانتے تھے کہ موضوع انسانی ایک متھ ہے، مصنف نہیں تصنیف خود لکھواتی ہے: شعریات انفرادیت پر حاوی ہے، کوئی نظریہ، کوئی قدر آفاقی اور مستقل نہیں، ہر خیال عارضی اور اضافی ہے اور اپنے ثقافتی سماجی تناظر میں مقید ہر بات کو معرض سوال میں لایا جاسکتا ہے اور ہر سوال کی بنیاد اور حکمتِ عملی کو چیلنج کیا جاسکتا ہے، ایک مسلسل خود شعوریت (Self-reflexitvity) ہے: تمام باتیں اور موضوعات باہم دگر وابستہ ہیں کوئی خیال، موضوع الگ تھلگ اور خود کفیل نہیں، ایک ہمہ گیر قسم کی بین المتونیت ہے، کسی علم کی حدود مستقل نہیں، کوئی شعبۂ علم ہو یا کوئی صنف اس میں مسلسل دراندازی ہوتی رہتی ہے، سچائی مطلق اور آزاد نہیں ایک تشکیل (Construct) ہے اور ہر تشکیل کو رد کیا جاسکتا ہے اور لطف یہ کہ رد کرنے کے عمل اور طریق کار کو بھی چیلنج کیا جاسکتا ہے۔ نیز صرف سطح ہے، گہرائی اور ابعاد سے تہی...... جب وہ ان تصورات سے آگاہ ہی نہیں تھے تو انھیں برتتے کیسے؟ یہاں اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ ''مابعد جدیدیت صورت حال'' تو موجود تھی، جسے تخلیق کار کے حساس ذہن نے گرفت میں لے لیا ہوگا۔ کسی حد تک ایسا ممکن ہے۔ مگر یہ بھی پیشِ نظر رہے کہ ہمارے ہاں مغرب ایسی صورتِ حال ابھی تک رونما نہیں ہوئی۔ نیز ہر صورت حال اپنی تفہیم و تعبیر کے بغیر وجود نہیں رکھتی اور تفہیم و تعبیر کے لیے تھیوری درکار ہوتی ہے۔ تھیوری کے بدلنے سے صورتِ حال بھی بدل جاتی ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ اگر ۱۹۸۰ء کی نسل مابعد جدید نہیں تھی تو کیا تھی؟ اس نسل نے بلاشبہ اپنی پیش رو تحریکوں سے بے زاری کا اظہار کیا اور بجا طور پر کیا، مگر یہ تو ہر نسل کا طرہ امتیاز ہے کہ وہ اپنی ایک الگ شناخت چاہتی ہے۔ وہ ان روشوں اور راستوں سے بچنا چاہتی ہے جنھیں ان کی پیش رو نسل نے کثرتِ استعمال سے پامال اور غبار آلودہ کر دیا ہے مگر دیکھنے والی بات یہ ہوتی ہے کہ نئی نسل کا رویہ فقط نیا ہے یا باغیانہ؟ نیا رویہ (جسے جدت، اختراع پسندی کا عمومی نام دیا جا سکتا ہے) بالعموم جاری روایت سے کسی نہ کسی سطح پر ہم رشتہ ہوتا ہے مگر بغاوت مروجہ روایت سے یک سر انکار کرتی اور نئی شعریات وضع کرتی ہے۔ ۱۹۸۰ء کی نسل کا رویہ سطح پر خواہ کتنا ہی باغیانہ ہو، حقیقتاً 'نیا' تھا۔ اس رویے میں جدیدیت اور ترقی پسندی کے عناصر کا امتزاج ہے۔ اس نسل نے ایک سطح پر ترقی پسندی اور جدیدیت دونوں سے بے زاری کا اظہار کیا، مگر دوسری سطح پر دونوں کے منتخب اوصاف کو قبول کیا ہے۔ ترقی پسندی اور جدیدیت کے انتہا پسندانہ رویوں اور دونوں کے باہمی تخالف کو مسترد کیا مگر ان کے صحت مند عناصر کو جذب 'کیا' ہے: نہ محض اظہار ذات کی قائل ہے نہ ادب کے فقط سماجی عمل ہونے کی! ذات اور سماج دونوں اہم ہیں۔ دونوں ایک دوسرے کے مخالف نہیں معاون ہیں اور ادبی قدر ذات کے انکشاف میں بھی اتنی ہی اہم ہے جتنی سماجی و معاصر صورت حال کے اظہار میں اہم ہے۔ نئی نسل بڑی حد تک ماقبل تحریکوں کی نقاد ہے مگر اپنے راستے کا تعین بھی انھی کے بل پر کرتی ہے۔ ماقبل تحریکوں پر تنقید کے لیے نئی نسل نے ابتداً کوئی نیا ''نظری فریم ورک'' تشکیل نہیں دیا۔ اس کی تنقید زیادہ تر اس تاثر کی بنیاد پر رہی ہے، جو جدیدیت اور ترقی پسندی کی انتہا پسندانہ روشوں کے ردِ عمل میں پیدا ہوا ہے۔ تاہم گزشتہ دہائی سے نئی نسل اپنے ادب کی جمالیات کے انفرادی خصائص کی وضاحت کے لیے ایک نئے فکری فریم ورک کے خدوخال ابھارنے کی طرف متوجہ ہے۔ اسلم حنیف نئی نسل کے رویے کو لاتحریکی رویہ قرار دیتے ہیں جو دراصل مابعد جدیدیت کی آزاد تخلیقیت کی متبادل اصطلاح ہے۔

قصہ کوتاہ یہ کہ اردو میں مابعد جدیدیت کا آغاز ۱۹۹۰ء کی دہائی کو قرار دینا مناسب ہے کہ اسی دہائی میں مابعد جدیدیت پر مکالمہ قائم ہوا۔ مابعد جدیدیت سے وابستہ افکار کے بیج تخلیقی اذہان میں پڑے۔ ہر چند ابھی تک مابعد جدیدیت کے خلاف مزاحمت موجود ہے اور یہ مزاحمت تین طرف سے ہے۔ ایک طرف وہ لوگ ہیں جو اپنے رویوں میں پختہ ہو چکے ہیں اور اپنی محدود، بند

اور فرسودہ دنیا میں ہی انھیں عافیت محسوس ہوتی ہے اور نئی چیزوں اور نئے زاویہ ہائے نظر سے انھیں وحشت ہوتی ہے۔ (انھیں نظر انداز کرنا ہی مناسب ہے)۔ دوسری طرف وہ حضرات ہیں جنھیں ترقی پسند کہا جاتا ہے۔ یہ لوگ مابعد جدیدیت کو مغربی استعمار کی سازش قرار دیتے ہیں۔ ان کے خیال میں مابعد جدیدیت تیسری دنیا کے ممالک کو لایعنی مسائل میں الجھاتی ہے۔ ترقی پسند حضرات کم وبیش ہر مغربی نظریے یا فکر (بالخصوص سرمایہ دارانہ سماج میں پیدا ہونے والی فکر) کو سازش قرار دیتے ہیں اور اسے سیاسی ایجنڈے سے منسلک کرتے ہیں۔ وہ یہ دیکھنے سے قاصر رہتے ہیں کہ دانش ورانہ فکر کا ایک بڑا حصہ غیر سیاسی بھی ہوسکتا ہے اور جاننے اور سمجھنے کی بنیادی انسانی خواہش کا زائیدہ بھی ہوسکتا ہے۔ اس بات کی کوئی شہادت دستیاب نہیں کہ مابعد جدیدیت کے مبحث نے مغربی (امریکی) سامراج کی حمایت کی ہو، سماجی معاملات کی اہمیت کم کی ہو، ادب اور سماج کی علاحدگی پر زور دیا ہو یا ان تحریروں کو بڑا ادب بنا کر پیش کیا ہو، جو غیر سماجی اور لایعنی موضوع پر مبنی ہوں۔ تیسری طرف وہ لوگ ہیں جو مغربی مابعد جدیدیت کے سلسلے میں کچھ تحفظات رکھتے ہیں جو مشرقی ثقافتی اقدار کو مغرب کی نقالی میں تج دینے کے حق میں نہیں ہیں۔ گو ان میں سے کچھ لوگوں نے مشرق کا نقاب اوڑھ رکھا ہے اصلاً وہ قدامت پسند ہیں، مگر بعض لوگ سنجیدگی اور اخلاص کے ساتھ یہ چاہتے ہیں کہ گہرے تجزیے اور وسیع علم کے بعد اخذ و اکتساب کیا جائے...... تاہم مجموعی طور پر ۱۹۹۰ء کی دہائی میں متعدد لکھنے والوں کے ہاں "مابعد جدید شعریات" دکھائی دیتی ہے۔ اس شعریات کو اپنی پوری کارکردگی دکھانے کے لیے ابھی مزید وقت درکار ہے۔

اس بات پر بارِ دگر زور دینے کی ضرورت ہے کہ مابعد جدید تنقیدی تھیوری اور مابعد جدید تخلیقی رویہ ایک دوسرے سے الگ بھی ہیں اور وابستہ بھی۔ تھیوری کی رو سے کسی بھی عہد اور 'برانڈ' کے ادب (نا ادب کا بھی) کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے اور اس کو Decentre اور Deconstruct کیا جاسکتا ہے جب کہ مابعد جدید تخلیقی رویہ زندگی کو دیکھنے اور برتنے کے متعدد زاویوں پر مشتمل ہے جن کی طرف گذشتہ صفحات میں اشارہ کیا جاچکا ہے۔

یہ کہنے میں تامل نہیں ہونا چاہیے کہ اردو میں مابعد جدید تنقیدی تھیوری کا چرچا زیادہ ہوا ہے اور مابعد جدید تنقید نے خود کو ادب کی نئی جمالیات سے زیادہ ادب کے مطالعات کے نئے طریقوں کے طور پر زیادہ پیش کیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں مابعد جدید تنقید نے نئے قسم کا ادب لکھنے کا ایجنڈا

پیش نہیں کیا۔ تخلیق کار کو اپنے موقف کے مطابق لکھنے کی نہ صرف آزادی دی ہے بلکہ ادب کے تجزیہ و تعبیر کے نئے حربے متعارف کروا کے ادب کی سماجی و ثقافتی شناخت کی نئی نظری بنیادیں واضح کی ہیں۔ مابعد جدید تنقیدی حربے، ادبی متون کی تفہیم، تحسین اور تجزیے کے نئے معیارات فراہم کرتے یا نہیں، ادبی متون کی معنوی گہرائیوں کا نیا علم دیتے ہیں یا نہیں، ادبی متون میں مضمر سماجی، ثقافتی، طبقاتی اور انسانی معاملات کو منکشف کرتے ہیں یا نہیں، ان سوالات کے جوابات کتاب میں شامل مابعد جدید تنقید کے عملی نمونوں کے مطالعے ہی سے مل سکتے ہیں!

[نوٹ: اس مقالے کا بیش تر حصہ میری کتاب جدید اور مابعد جدید تنقید، اردو اور مغربی تناظر کے ایک باب پر مشتمل ہے۔ اس کتاب کا پہلا ایڈیشن ۲۰۰۴ء میں انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی سے شائع ہوا تھا۔]

حوالے

۱۔ گوپی چند نارنگ، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۳ء، ص۵۲۲، ۵۲۳

۲۔ گوپی چند نارنگ، اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ، دہلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۸ء، ص۲۷

۳۔ فہیم اعظمی ''مابعد جدیدیت'' مشمولہ ماہنامہ صریر، کراچی: نومبر ۱۹۹۷ء، جلد۹، شمارہ۲، ص۳۵

۴۔ دیوندر اسر، ادب کی آبرو، دہلی: پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزر، ۱۹۹۶ء ص ۴۳، ۴۴، ۴۴

۵۔ ضمیر علی بدایونی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت، کراچی: اختر مطبوعات، ۱۹۹۹ء ص ۳۷۷

۶۔ وزیر آغا، معنی اور تناظر، سرگودھا: مکتبہ ءنردبان، ۱۹۹۸ء، ص۲۱۳

۷۔ گوپی چند نارنگ، اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ (محولا بالا) ص ۴۲

۸۔ ایضاً، ص ۴۲

۹۔ ابوالکلام قاسمی، ''معاصر تنقید کی نارسائیاں'' مشمولہ سہ ماہی استعارہ۳، دہلی ص ۳۱۲

۱۰۔ حامدی کاشمیری ''مابعد جدید نظم'' مشمولہ اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ (مرتبہ گوپی چند نارنگ) (محولہ بالا) ص ۲۱۸

۱۱۔ گوپی چند نارنگ، ''فہیم اعظمی کے نام خط'' مشمولہ سہ ماہی استعارہ، دہلی شمارہ نمبر ۷، ص ۲۷۷

۱۲۔ وزیر آغا، معنی اور تناظر، (محولہ بالا) ص۲۱۱، ۲۱۲

۱۳۔ فہیم اعظمی، ماہنامہ صریر، کراچی، اکتوبر ۲۰۰۱ء، جلد۱۳، شمارہ۴، ص ۱۷

۱۴۔ وزیر آغا، معنی اور تناظر، (محولہ بالا) ص۲۱۵

۱۵۔ ایضاً، ص ۲۲۰

۱۶۔ وزیر آغا ''امتزاجی تنقید کے چند جلی اور خفی پہلو'' مشمولہ اوراق، لاہور: مئی، جون ۲۰۰۲ء، ص ۴۶۔۴۷

۱۷۔ فہیم اعظمی، اداریہ، ماہنامہ صریر، کراچی، مئی ۲۰۰۱ء، جلد۳، شمارہ۱۳، ص ۸

۱۸۔ شمس الرحمٰن فاروقی، شعر شور انگیز، جلد چہارم نئی دہلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۹۴ء، ص۵۰۔۵۱

۱۹۔ شمیم حنفی، ''اردو ادب کی موجودہ صورت حال'' مشمولہ شعر و حکمت، کتاب ۲، دور سوم، حیدرآباد (بھارت)، ۱۰۱

۲۰۔ شمس الرحمٰن فاروقی، شعر شور انگیز، جلد چہارم، (محولہ بالا) ص ۵۲

۲۱۔ شمیم حنفی: "اردو ادب کی موجودہ صورت حال" مشمولہ شعر و حکمت، (محولہ بالا) ص ۱۰۱
۲۲۔ گوپی چند نارنگ، گوپی چند نارنگ سے گفتگو (ابو الکلام قاسمی، شافع قدوائی) اوراق، لاہور، جولائی، اگست ۱۹۹۴ء، ص ۶۳
۲۳۔ دیوندر اسر، ادب کی آبرو، (محولہ بالا) ص ۳۹، ۴۰
۲۴۔ گوپی چند نارنگ، اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ (محولہ بالا) ص ۹۱
۲۵۔ وہاب اشرفی، "مابعد جدیدیت" مشمولہ اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ (محولہ بالا)، ص ۹۱
۲۶۔ ضمیر علی بدایونی، جدیدیت و مابعد جدیدیت (محولہ بالا) ص ۹۱،
۲۷۔ وزیر آغا، معنی اور تناظر (محولہ بالا)، ص ۲۱۷
۲۸۔ فہیم اعظمی، اداریہ، ماہنامہ صریر، کراچی جنوری ۲۰۰۰ء، جلد ۱۲، شمارہ ۸، ص ۸
۲۹۔ فہیم اعظمی، ماہنامہ صریر، کراچی فروری ۲۰۰۲، ص ۷۵
۳۰۔ گوپی چند نارنگ، انٹرویو مشتاق صدف، مشمولہ ماہنامہ صریر، کراچی: ستمبر ۲۰۰۰ جلد ۱۲ شمارہ ۸، ص ۸
۳۱۔ فہیم اعظمی، ماہنامہ صریر، کراچی اکتوبر ۲۰۰۰ء، جلد ۱۲، شمارہ ۵، ص ۶۰
۳۲۔ فہیم اعظمی، ماہنامہ صریر، کراچی اکتوبر ۲۰۰۰، ص ۶۲
۳۳۔ گوپی چند نارنگ، اردو افسانہ، روایت و مسائل، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء، ص ۵۰۰
۳۴۔ وزیر آغا، معنی اور تناظر (محولہ بالا)، ص ۲۲۱
۳۵۔ گوپی چند نارنگ، اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ، (محولہ بالا) ص ۵۱
۳۶۔ وزیر آغا، معنی اور تناظر (محولہ بالا) ص، ۲۲۱
۳۷۔ دیوندر اسر، نئی صدی اور ادب، دہلی: پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، ۲۰۰۰، ص ۴۶
۳۸۔ فہیم اعظمی، اداریہ، ماہنامہ صریر، کراچی مارچ ۲۰۰۱ء، جلد ۱۲، جلد ۱۲، شمارہ ۱۰، ص ۸
۳۹۔ احمد سہیل، "مابعد جدیدیت اور اردو تنقید" مشمولہ ماہنامہ شاعر، ممبئی: نومبر ۱۹۹۹ء، ص ۸
۴۰۔ دیوندر اسر، نئی صدی اور ادب، ص ۹۷
۴۱۔ گوپی چند نارنگ، استعارہ ۲، دہلی: اکتوبر تا دسمبر ۲۰۰۰، ص ۳۱
۴۲۔ نظام صدیقی، "مابعد جدید کا فکریاتی اور جمالیاتی مطالعہ" مشمولہ اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ (محولہ بالا ۹ ص ۳۷۴
۴۳۔ گوپی چند نارنگ، "فہیم اعظمی کے نام خط" استعارہ ۷، دہلی: ص ۲۷۶

ڈاکٹر آصف فرخی

نئی صدی کا پرانا سوال

یہ سوال رہ رہ کر کیوں اٹھتا ہے؟

آپ نے گفتگو اور اظہار خیال کے لیے سوال اٹھایا ہے کہ اکیسویں صدی میں ادب کو کن دشواریوں کا سامنا کرنا پڑے گا اور کس طرح کے خطرات لاحق ہو سکتے ہیں ــــ آپ نے عنوان میں چیلنج کا لفظ استعمال کیا ہے ــــ لیکن اس سوال سے براہ راست اُلجھنے یا اس کا سیدھا سادا جواب تلاش کرنے کے بجائے مَیں الٹا اس فکر میں مبتلا ہو گیا کہ یہ سوال ہمیں کیوں تنگ کیے جا رہا ہے۔ اکیسویں صدی کی آمد آمد کا غلغلہ جو چند برس پہلے بڑے زور و شور سے اٹھا تھا، دیکھتے ہی دیکھتے وقت کی دھول میں دب سا گیا۔ اس جدّت کا خوف بھی اب اندیشہ بن کر ہمیں سہا نہیں سکتا۔ پھر بھی ہم اسی انداز میں پکارے چلے جا رہے ہیں۔ جب یہ سوال پہلی بار اٹھایا گیا ہو گا ــــ اور یہ بات بھی کم از کم ایک عشرے پرانی ہو گئی ہے ــــ اس وقت سے لے کر اب تک ہم تو اس سوال کے معنیاتی جہات کو بہتر طور پر بیان کر پائے ہیں اور نہ اس کے اردگرد کوئی فکری بیانیہ قائم کر پائے ہیں جو تبادلۂ خیالات کے لیے سہولت فراہم کرے۔ مجھے خدشہ یہ ہے کہ بعض سوالات اتنی کثرت سے دُہرائے جاتے ہیں اور اتنی روا روی اور عمومی انداز میں اٹھائے جاتے ہیں کہ ان کی رہی سہی معنویت بھی معدوم ہونے لگتی ہے۔ جیسے بازار میں زیادہ چلنے والے سکّے کے نقوش مٹنے لگتے ہیں۔ معنویت کا امکان تو بہر حال لاکھ سمٹنے کے باوجود پوری طرح ختم کبھی نہیں ہو سکتا چاہے سوال کتنے ہی پیش یا افتادہ کیوں نہ ہو جائیں، مجھے یہ خیال ضرور آتا ہے کہ شاید ایسے سوالوں کے معنی کسی اور بات میں نہیں، بلکہ ان کے بار بار اٹھائے جانے میں ہی مُضمر ہیں۔ تفہیم و تعبیر کے نئے مراحل طے کرنے میں ناکام ہو کر اور معنی کے فروغ سے محروم ہونے کے سبب ہم گھوم پھر کر

اسی نقطے پر آجاتے ہیں جہاں سے یہ سوال شروع ہوئے تھے۔

اس ایک سوال کا تو اثر پریشان سے زیادہ مجھے حیران کر دیتا ہے۔ آخر ہم سوالوں کے ان ہی دائروں میں کیوں گھومے چلے جا رہے ہیں؟ کہیں یہ سوال ہماری آنکھوں پر چڑھی ہوئی اندھیریاں تو نہیں بن گئے؟ مجھے نہیں معلوم کہ یہ سوال ہماری کس ادبی یا فکری ضرورت کو پورا کر رہا ہے۔۔۔ ادبی ضرورت تو شاید اسی وقت دائرے سے خارج ہو جاتی ہے جب ہم ادب کی مرکزیت یا فکری بالادستی میں تخفیف کے محض امکان ہی پر سنجیدگی سے بحث کرنے میں جُٹ جاتے ہیں اور پھر ادب کی اس اہمیت میں کمی کا جواز وقت کی لائی ہوئی تبدیلی میں ڈھونڈنے لگتے ہیں۔۔۔ وقت کے آگے ہم بھی مجبور ہیں اور ادب بھی!

جو گفتگو ادب کے افہام و تفہیم کو نشو و نما نہ عطا کر سکے اس کی افادیت ہی میرے نزدیک مُشتبہ ہے۔ اور اگر ایسے سوالوں سے کوئی ادبی غایت پوری نہیں ہوتی تو پھر ہم ان کی مالا کیوں جپ رہے ہیں؟ کہیں ایسا تو نہیں ہے کہ یہ نفسیاتی خوف بن کر ہمارے اجتماعی لاشعور میں بیٹھ گیا ہو اور ہم ادب یا اس کو درپیش ممکنہ چیلنج سے نہیں بلکہ وقت گزرنے کے خیال پر تشویش میں مبتلا ہوں کہ ایک مدّت تمام ہوئی اور اب وقت اپنی کتاب کا ایک نیا ورق اُلٹے گا۔ شاید ہم اس لیے ڈرتے ہیں کہ ہمیں معلوم ہو چلا ہے، ہم وقت نہیں گزار رہے ہیں بلکہ وقت ہمیں گزار رہا ہے، تصرّف میں لا کر استعمال کیے چلا جا رہا ہے۔ دیواروں پر گھٹتے بڑھتے سائے دیکھ دیکھ کر ہم صرف اس مدّت کا اندازہ لگا رہے ہیں کیوں کہ ہم اپنی حالت کو تبدیل نہیں کر سکتے۔

اگر اس حالت میں کوئی مثبت تبدیلی واقع نہ ہو سکے تو پھر اس سے کیا فرق پڑتا ہے کہ اکیسویں صدی آئی یا اس سے بھی اگلی صدی۔ لیکن یہ الفاظ لکھتے لکھتے میں سوچ میں پڑ گیا ہوں کہ کیا واقعی بیسویں صدی رُخصت ہو گئی اور اکیسویں صدی آ گئی؟ نہ بیسویں صدی رخصت ہوئی اور نہ اکیسویں صدی قدم رکھ سکی۔۔۔ غفلت کے اسی پاتال میں ہم اپنی پرانی کیفیت میں اسی رنگ ڈھنگ سے براجمان ہیں۔ دور، اوپر کی سمت نظریں جمائے ہوئے بس اندازہ لگا لگا کر خوش ہو رہے ہیں کہ جس کنویں میں ہم رہتے ہیں، اس کی منڈیروں پر موسم بدلنے لگے ہیں۔

اکیسویں صدی کے چیلنج کی بات ہمارے مُنھ سے بے جوڑ اس لیے بھی لگتی ہے کہ ہم نے تو بیسویں صدی کے چیلنج سے عہدہ برآ ہونے کی کوئی خاص کوشش نہیں کی۔ اکیسویں صدی تو پھر آگے

کی بات ہے۔ جب ہم پچھلی صدیوں کے چیلنج سے نمٹ نہیں سکے تو پھر مستقبل کی تیاری کس برتے پر؟ معاشی اور سماجی ابتری کی جس حالت میں ہم زندگی گزارنے پر مامور ہیں، اس کا معمولی سا جائزہ بھی یہ باور کرانے کے لیے کافی ہے کہ معاشرے کے ستون سمجھے جانے والے سماجی ادارے ابھی تک medieval mind-set کی گرفت سے آزاد نہیں ہو سکے۔ بعض دفعہ تو ایسا لگتا ہے کہ ان کی گرفت مضبوط تر ہوتی چلی جا رہی ہے اور ہم زوال کی اس کیفیت میں رجعت کے اس عمل میں یوں گرفتار بلا ہیں کہ ہمیں سولھویں اور سترہویں صدی کے چیلنج کا سامنا کرنے کی ضرورت پڑ سکتی ہے۔ کیا کریں، وقت کی رفتار ہے! ناحق ہم مجبوروں پر تہمت ہے مُختاری کی ــــ

وقت کا چیلنج ہو یا ہمارے فکری و معاشرتی انتشار کا ہم بہت سے ایسے معاملات پر بات کرنے کے لیے یوں آمادہ ہو جاتے ہیں کہ گفتگو کی افراط کے سامنے کوئی اور چیز نہ آ سکے۔ اکیسویں صدی یا کوئی بھی زمانہ، اس کے چیلنج پر بات کرنے کا ایک پُر سہولت اور مکتبی طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ ہم ادبی اصناف میں سالانہ کارکردگی کی مدرسانہ رپورٹیں مرّتب کرنا شروع کر دیں ــــ نام گنوائیں، فہرست بنائیں، چھانٹ چھانٹ کر اقتباسات درج کر دیں، شعر دہرائیں اور یوں رجحانات کا دائرہ بنا کر دکھا دیں۔ ایسے جائزوں کی اہمیت اپنی جگہ لیکن اس طرح درختوں کی گنتی شمار کرنے سے بعض مرتبہ پورا جنگل ہی نگاہوں سے اوجھل ہو جاتا ہے۔ مختلف اصناف اظہار میں آتے جاتے رجحانات کی نشان دہی سے بڑھ کر مجھے یہ سوال زیادہ تنگ کرتا ہے کہ ہم نے ابھی ادب کی حیثیت اور ماہیت کے بارے میں ان باتوں کا تعیّن نہیں کیا جو پچھلے زمانوں نے قائم کیے تھے۔ ادب کی ریڈنگ پبلک کا وجود، ادیب کو معاشی فراغ اور آزادی کے ساتھ اپنی ادبی سرگرمی جاری رکھنے کی سہولت، پیشہ ورانہ آزادی، طباعت و اشاعت میں ترقی کے ساتھ ادیب کے کام میں سہولت، ادبی و ثقافتی رسائل کی اشاعت، تعلیمی اداروں میں ادب کی تدریس و تحقیق کا مناسب انتظام ــــ غرضیکہ ان تمام شعبوں میں سے کس شعبے کی ایک صدی پر محیط ترقی نے ہمارے ادیب کے شب و روز بدلنے میں کامیابی حاصل کی ہے۔ یا پھر کس شعبے میں یہ امکان پیدا ہوا ہے کہ چند روز، فقط چند روز میں حالت سنبھلنے والی ہے؟

اس طور ادبی اصناف تک گفتگو محدود کرنے سے ایک مشکل یہ بھی پڑ جاتی ہے کہ ہم ادب کی بات تو کسی نہ کسی حد تک کر لیتے ہیں لیکن اس زبان کی بات برائے نام رہتی ہے جو ادب کا وسیلہ ہی

نہیں جو ہر بھی ہے اور ہماری تہذیبی ابتلا میں اس وقت ایک ایسے بحران کا شکار چلی آرہی ہے جس پر سنجیدہ فکر مجھے کم ہی نظر آتی ہے۔ ایک طرف نہایت فخر و مباہات کے ساتھ اعلان کرتے ہیں کہ یہ دنیا کی فلاں نمبر کی بڑی زبان ہے اور اس کے بولنے والوں کی تعداد اتنے ارب اور اتنے کروڑ ہے۔ لیکن ان ہندسوں کے پیچھے چھپی حقیقت کے کئی پہلو بہت بھیانک ہیں۔ زبان کے بولنے یا سمجھنے والوں کی تعداد آبادی میں اضافے کی شرح سے چاہے بڑھ ہی کیوں نہ رہی ہو، زبان کی اپنی استعداد رو بہ زوال ہے۔ جدید دنیا کے کتنے ہی پہلو ایسے سامنے آگئے ہیں جن کا اظہار اس زبان میں مشکل ہوتا جارہا ہے۔ اس لیے نہیں کہ زبان میں نقص ہے بلکہ اس لیے کہ ہم نے اس نہج پر اسے ترقی دی ہے نہ اس کے فروغ کا خاطر خواہ سامان کیا ہے۔ ہم فکری و ذہنی سطح پر نہیں بلکہ محض جذباتی سطح پر اپنی زبان سے سروکار رکھتے ہیں۔ بڑی خوشی کے ساتھ ہم دہراتے ہیں کہ آخر ہندوستان کی فلموں میں اور پاکستان کے سماجی میڈیا میں اسی زبان کا چلن ہے ــــــ شاید ہم اس سے بڑھ کر زبان کی کسی افادیت اور ضرورت کو محسوس نہیں کرتے اور زبان کو محض عام بول چال کی سطح پر کاربند دیکھنے سے خوش بھی ہو جاتے ہیں اور مطمئن بھی۔ اور جب تک یہ دل خوش کن اطمینان باقی ہے ہمیں نہ اکیسویں صدی کی فکر ہے اور نہ ادب کو درپیش چیلنج کی۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ ہمارا سب سے بڑا چیلنج یہ گوشۂ عافیت بن گیا ہے جس سے ہم باہر نہیں نکلنا چاہتے؟

اس طرح کے ادبی چیلنج کا سامنا کرنے کا اور اس سے نمٹنے کا نسخہ ہمیں خود ہی تلاش کرنا ہوگا۔ یہ نسخہ کہیں باہر سے نہیں آئے گا۔ اصل میں اس طرح کے چیلنجز ادبی روایت اور ادبی و سماجی صورت حال پر منحصر ہوتے ہیں اور اسی کے خمیر سے پھوٹتے ہیں۔ ہماری صورت حال مغرب کے ان معاشروں سے بہت مختلف ہے جن سے ہم ادب سمیت ہر شعبے میں ''سادہ حل'' مستعار مانگنے کے عادی ہو گئے ہیں۔ مئی ۲۰۱۲ء میں مجھے نیو یارک کی ایک تقریب میں اپنی بہت پسندیدہ ادیبہ مارگریٹ ایٹ وڈ کی ایک گفتگو سننے کا موقع ملا جس میں انھوں نے بدلتے ہوئے سماج میں ادیب کی ذمہ داری اور اس نوع کے مسائل کا ذکر چھیڑا۔ انھوں نے ورچوئل رئیلٹی، فیس بک اور ٹوئٹر کی شناخت اور سوشل میڈیا کے ایسے پہلوؤں کا ذکر کیا جو مجھے بہت دل چسپ لیکن ہمارے لیے بعید از کار معلوم ہوئے۔ ہم تو ابھی تک ادیب کی شناخت اور اس کی سماجی و معاشی آزادی کا حصول نہیں کر پائے، ہم بھلا اکیسویں صدی کے ان نئے چیلنجز کا نام کس مُنھ سے لے سکتے ہیں؟ ہم ایک ہی

وقت میں نئے اور پرانے کی چکیوں میں ایک ساتھ پس رہے ہیں اور اس کشاکش کی توضیح اصناف کے جائزے سے لی جاسکتی ہے۔ مثلاً یہ سوال کوغزل کی صنفی ریزہ خیالی اور مینا کاری (جن اوصاف کی پچھلے نقادوں نے بہت تعریف کی ہے) اس دور کی زندگی میں ہمارا ساتھ کس طرح اور کس حد تک دیں گی۔ کیا جدید نظم ہماری روایتی فکر کی عکاسی میں کامیاب ہوسکتی ہے؟ جدید زندگی کے دوسرے سماجی مظاہر کے برخلاف ناول ہمارے ہاں فروغ کیوں نہ پاسکا؟ ادبی تنقید کونوآبادیاتی تصورات کی زنجیر سے آزاد ہونے کے لیے کیسی ذہنی تحریک کی ضرورت ہے۔ لیکن ایسے سوالات کے لیے ہمیں اصناف کا مطالعہ، محض اقتباسات کا ڈھیر لگا دینے اور جائزے کے نام پر فہرستیں بنا دینے سے آگے بڑھ کر کرنا ہوگا اور اگر ہم ایسا نہ کرسکے تو دکان پر چھلکے ہی چھلکے سجاتے رہ جائیں گے۔

آنے والے وقت میں ادب کو درپیش خطرات کا تجزیہ محض ان خطرات کی نشان دہی تک محدود نہیں رہ سکتا۔ یہاں مجھے ایک کتاب یاد آگئی جو ۲۰۰۰ء کے لگ بھگ نئے ہزاریے کی آمد آمد کے موقع پر شائع ہوئی تھی اور چار مختلف ماہرین کی گفتگو پر مشتمل تھی۔ Conversations About The End of Time نامی اس کتاب کے آخر میں ادب و زبان کے حوالے سے امبرتو ایچو (Umberto Eco) نے اپنی اختیار کردہ پوزیشن کے لیے "الم ناک امید پرستی" (tragic optimiosm) کا فقرہ استعمال کیا تھا جو اس نے ۳۰ء کی دہائی کے ایک فلسفی سے اخذ کیا تھا۔ اس نے لکھا:

> کتابیں کیوں لکھیں جب یہی پتہ نہیں ہے کہ ایک ہزار برس کے بعد ان کو پڑھنے والا موجود بھی ہوگا؟ بچے کیوں پیدا کریں جب یہی تعین نہیں کہ آگے چل کر ان کی اولاد بھی ہوسکے گی؟

ظاہر ہے کہ یہ سوالات محض خطابت پر مبنی نہیں ہیں بلکہ ان کے پیچھے ایک گہری تشویش (anxiety) موجود ہے۔ اس تشویش کے بغیر ہم ادب و زندگی کے کسی چیلنج کا تجزیہ نہیں کرسکتے اور اسی کے ذریعے سے احساسِ الم سے آراستہ امید کی طرف نظر بڑھا سکتے ہیں جو وقت کی کسی بھی مدّت کے بارے میں ہماری گفتگو کا محور بھی ہے اور ہدف بھی۔

(دسمبر ۲۰۱۲ء)

[اکیسویں صدی کے ڈسکورس کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم اس بات کو بھی پیش نظر رکھیں کہ اکیسویں صدی 'عیسوی کیلنڈری حقیقت' ہے۔ دنیا میں سیکڑوں کیلنڈر تھے، (اور اب بھی ہیں) جنھیں ۱۵۸۲ میں رائج ہونے والے، پوپ گریگورین سیزدھم کے نام سے منسوب عیسوی کیلنڈر نے بے دخل کردیا، یا غیر مؤثر کردیا ہے۔ برصغیر کے تناظر میں دیکھیں تو ہم مسائل ور جحانات کو ہجری اور بکرمی کیلنڈر کی نسبت سے سمجھنے کی کوشش نہیں کرتے، حالاں کہ یہ کیلنڈر بھی رائج ہیں۔ ہجری کیلنڈر کا استعمال محرم، رمضان اور عیدین کے سلسلے تک محدود ہے، اور زندگی کے کسی بھی شعبے میں ہونے والی تبدیلی کو اس کی روشنی میں ہم نہیں سمجھتے۔ بکرمی کیلنڈر سے ہمارے کسان مدد لیتے ہیں۔ تیز رفتاری، وقت کا ساتھ دینے، وقت کے قیمتی ہونے، جدیدیت، نئی فکر، نئی دنیا جیسے تصورات وتلازمات صرف عیسوی کیلنڈر ہی سے وابستہ ہیں۔ دوسرے لفظوں میں عیسوی کیلنڈر وقت کی پیمائش سے بڑھ کر ایک ثقافتی حقیقت ہے۔ لہٰذا اکیسویں صدی کا تصور یورپی علم، ٹیکنالوجی سے لے کر یورپی علمیات کے غلبے کے بغیر نہیں کیا جاسکتا؛ یہ غلبہ ان سب ملکوں پر ہے جنھیں ایک نفرت انگیز اصطلاح میں تیسری دنیا کہا جاتا ہے۔ ناصر عباس نیر 'اکیسویں صدی میں تنقید اور اردو تنقید' سے مقتبس]

دیوندر اسر

مابعد جدیدیت: مغرب اور مشرق میں مکالمہ ٥

ایک زمانہ تھا کہ تیس کے دہے کا، ایک سنہرا سپنا تھا جس کی تعبیر خوش آیند روشن مستقبل تھی۔ تاریخ کی ایک معیّن منزل تھی۔ امن، ترقی اور خوشحالی کی منزل۔ مارکسیت کی مہامہان تھیوری تھی جس کے تحت معیشت، معاشرہ، تہذیب، سیاست، ہر صورت حال، شے، فکر، فن اور عمل کا سائنسی تجزیہ کیا جاسکتا تھا۔ اگرچہ اسی دہے میں ہی ادبی جدیدیت کے خاتمے کا اعلان ہو چکا تھا لیکن جدید پرستی کے پروجیکٹ میں لوگوں کا اعتماد مستحکم رہا۔ برصغیر میں جدیدیت کے مباحث کہیں بعد میں ہوئے جب کہ فرانس اور امریکا میں مابعد جدیدیت کی دستک سنائی دینی شروع ہوگئی تھی۔ نئی ٹیکنالوجی اور لبریشن تحریکوں، سیاہ فاموں، عورتوں اور طلبا نے سماج، ریاست، اقتدار اور کلچر کی بنیادی ساختوں اور فکریات کو جو چیلنج پیش کیا، اس سے سب کچھ ٹوٹ پھوٹ کر بکھرنے لگا۔ ابھی تک کے تمام مراکز جو مستقل اور مستحکم سمجھے جاتے تھے، منتشر ہونے لگے۔ اشتمالیت کا جبر و تشدد اور فسطائیت کے گیس چیمبرز اور کنسنٹریشن کیمپس، اور ایک ہی جنریشن میں دو عظیم جنگیں اور ہیروشیما اور ناگاساکی کا ایٹمی محشر، ایسی پُر آشوب داستانیں رقم کر گئے ہیں کہ نظریات اور اعتقادات، سپرمین، مردِ مومن اور آدمِ نو کے تصورات، باطل اور فریب نظر آنے لگے۔ جدیدیت کی عالی شان عمارت منہدم ہوگئی۔ مغرب میں ازالہ سحر کی جو مایوسی کی لہر چلی تو یہ احساس ہوا کہ انسان کیا خدا بھی ناکام رہا۔ اگر گوپال متل نے لکھا کہ خدا کا جنازہ لیے جا رہے ہیں فرشتے ٥٥ تو دھرم ویر بھارتی نے "اندھا یگ" میں پربھومرن کے سانحے کی خبر دی" ...... دے ہیں نراش/اور اندھے/ اور نِش کریہ اور اودھ شنک / اور اندھیارا گہرا ہوتا جاتا ہے۔" لیکن نطشے تو کتنا عرصہ پہلے ہی خدا کی

٥ ماہ نامہ صریر، کراچی، جنوری ۱۹۹۷ء

٥٥ دیوندر اسر سے سہوا ہوا ہے۔ یہ لائن راشد نے اپنی نظم "پہلی کرن" میں لکھی ہے۔

ایمان لے آیا، کچھ نے اسے امریکی سازش قرار دیا تو دوسروں نے اسے بدلتا ہوا عالمی منظر نامہ سمجھا۔ بعض نے اسے محض ایک نیا فیشن کہہ کر نظر انداز کرنے کی کوشش کی تو بعض نے اسے نئی فکر کا رتبہ دے کر سنجیدگی سے اس کا مطالعہ اور محاسبہ کیا۔ کچھ نے اس کی ترمیم شدہ ورشن پیش کی تو کچھ نے اسے ہندوستانی حیثیت عطا کرنے کی کوشش کی۔ اور پھر تمام الفاظ اور محاورات کبھی پرانے اور کبھی نئے، کبھی بدلی ہوئی شکل میں استعمال لائے جانے لگے۔ مغرب/ مشرق، جدیدیت/ روایت نے گلوبلائزیشن (Globalisation) قومیت، نو استعماریت/ پس نو آبادیات، نو سرمایہ پرستی/ نو مارکسیت، مرکزیت/ مقامیت، شاستر اچار/ لوک اچارہ، وہ/ ہم، عالمیت/ دیسی واد، مارگ/ بھاشا، لبرٹن/ کل/ شیل، (جدی خصائل/ انفرادی عمل اور اشرافیہ/ عوام (سب آلٹرن)، طبقاتی/ جاتی وادنسلی، مرد غالب معاشرہ/ نسوانی لبریشن، تاریخ/ ثقافت، انفارمیشن سوپر ہائی وے / جڑوں کی تلاش، ادبی متن/ ثقافتی متن، مہابیانیہ/ داستانیں لوک کتھائیں، جوڑے دار ضد (Binary Opposition) اپنی پوری شدت اور وسعت سے مابعد جدیدیت کے حوالے سے ادب، فن اور علم کے دوسرے شعبوں میں مظہر ہونے لگی۔ اتنا وسیع اور جامع ڈسکورس مسحور بھی کرتا ہے اور پریشان بھی۔ ظاہر ہے ان سب کو ایک مضمون میں سمیٹنا ممکن نہیں۔ یہاں صرف مابعد جدیدیت کو مشرقی ممالک کی فکر کے تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ محض چند اشارے ہیں، تفصیلی بحث نہیں۔ اگر ہم غور کریں تو مابعد جدیدیت کی بیش تر خصوصیات ان ممالک میں عمل پذیر ہیں۔ لامرکزیت، مقامیت، تفریقات، پاپولر کلچر، لوک ورثے کا احیا، عقل پرستی اور مابعد الطبیعیات سے انحراف، ذیلی متبادل (Subaltern) مطالعات پر زور، مہابیانیہ اور ہر طرح کی اتھارٹی کا زوال، معنی کی کثرت، نسلی اور نسوانی رجحانات کی مقبولیت، ثقافتی تکثیریت، باہمی کش مکش اور اشتراک کے عمل سے ایک دوسرے پر اثر انداز ہو رہی ہیں لیکن برصغیر اور مشرق کے کئی دوسرے ممالک کے دانشوروں اور ادیبوں کے سامنے ایک بہت بڑا ڈیلیما (Dilemma) ہے۔ جب اقدار، ایقانات، ورلڈ ویو، معاشی اور سیاسی اداروں، ادب و فن اور شعریات میں تبدیلی سے ان کا سامنا ہوتا ہے تو ان کی حقیقت کی آگہی منتشر ہو کر کئی مختلف اور متنوع حقیقتوں میں بدل جاتی ہے۔ صداقت کا شعور مشکوک ہو جاتا ہے۔ وہ سوچتے ہیں کہ کیا یہ سب مایا جال ہے۔ مہابھارت کی جنگ محض چھایا مرتب تھی۔ اور جیسا کہ اس صدی میں ژاں بودریلا کہتا ہے کہ خلیجی جنگ محض ایک

وہم ہے یہ ہوئی ہی نہیں۔ مابعد جدیدیت صداقت اور حقیقت کو ایک مصنوعی عکس، شبیہ اور چربہ نشان میں بدل دینا چاہتی ہے۔ ایسی صورت حال سے کچھ لوگ یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ مابعد جدیدیت ہندوستانی فلسفے کی اس فکر کے قریب ہے جس میں کچھ بھی حقیقت اور مستند نہیں۔ حقیقت کا جو یہ تصور ہے اسے جادوئی حقیقت، متھ یا کمپیوٹری سحر کی حقیقت (Virtual Reality) کے ذریعے ہی پیش کیا جا سکتا ہے۔ انسان عہد پارینہ اور سائبر اسپیس میں ایک ساتھ جینے پر مجبور ہے۔ مابعد جدیدیت اسے حال میں ماضی کی موجودگی کہتی ہے۔ ہر فرد اپنی حقیقت خود تشکیل کرتا ہے اور ہر حقیقت جزوی، غیر یقینی، عارضی اور ریزہ ریزہ ہے۔

سوال یہ ہے کہ کیا مابعد جدیدیت اور قبل از تاریخ کی حقیقت کی آگہی یکساں ہے؟ کیا مغرب اور مشرق کی شعوری حدیں منہدم ہو رہی ہیں؟ فکری سطح پر ایسا ہی احساس ہوتا ہے لیکن سیاسی اور تہذیبی سطح پر تصادم کی صورت بنی ہوئی ہے۔ مابعد جدیدیت نے جدیدیت اور نوآبادیاتی دور میں مقبول تاریخ کی خطی اور افقی روایت کو رد کر دیا ہے۔ مابعد جدیدیت نے مشرقیت (Orientalism) [مشرقیت کی جگہ شرق شناسی ہونا چاہیے۔ ن ع ن] کے نوآبادیاتی تصور اور جدیدیت کی آفاقیت کو رد کرتے ہوئے مشرق کی ثقافتوں کو مغرب مرکوز تاریخ نویسی سے آزاد کرنے کا اہم فریضہ سرانجام دیا ہے۔ مابعد جدیدیت کی رو سے تاریخ میں نہ ہی وحدت ہے اور نہ ہی اس کا عمل مسلسل اور بتدریج، سلسلہ وار ہے۔ اس رویے کا ایک اہم اثر یہ ہوا کہ ہندوستان میں دیسی واد پر بحث شروع ہو گئی۔ دیسی واد مغربی اصطلاح نیٹو ازم کے مترادف نہیں۔ ان دونوں اصطلاحات کا الگ الگ تاریخی پس منظر ہے۔ نوآبادیاتی دور میں ''دوسرے'' سے مراد غیر مغربی تھا۔ پس نوآبادیاتی دور میں اس سے مراد مغربی ہو گیا ہے۔ دو اور ہم کا یہ پھیر بدل مابعد جدیدیت کے باعث ہی ممکن ہوا۔ مابعد جدیدیت نے DWEM (Dead Western European Male) کے نظریہ کو تسلیم کرتے ہوئے (Western Anglo Saxon Potestant) کو رد کر دیا اور واضح طور پر سیاہ فام (افریقی، امریکی) شاہ دیانہ یورپ مرکوز اشرافیہ فکر کو رد کر کے نئے مراکز کی طرف توجہ مبذول کرائی، دور نسلی جنسی اور مقامی تفریقات کی اہمیت کو اجاگر کیا ہے۔

نوآبادیاتی دور میں مغرب کی تاریخ نشاۃ ثانیہ، روشن خیالی اور مغربی تہذیب کی فوقیت پر مشتمل تھی۔ جدیدیت نے سائنس، صنعتی ترقی اور عقل پرستی کو یورپ کی تہذیبی نشوونما کے ساتھ

منسلک کر دیا تھا۔ مابعد جدیدیت نے تاریخ کو مسلسل دھارے کے بجائے بے ربط، خطی کے بجائے محوری، وحدت کے بجائے کثرت، مرکزیت کے بجائے لامرکزیت، مشترک کے بجائے متفرق قرار دیا۔ یہ بات بھی دل چسپ ہے کہ مابعد جدیدیت تاریخ نگاری کو بھی فکشن کی تحریک کا درجہ دیتی ہے۔

جدیدیت نے مذہب کے بجائے عقلیت، برادری کے بجائے انفرادیت، روحانیت کے بجائے مادیت، مابعدالطبیعیات کے بجائے سائنس اور ترقی کو ترجیح دی جب کہ مابعد جدیدیت نے تاریخ اور سماجیات کے بجائے اثریات اور ثقافتی مطالعات کو زیادہ اہم قرار دیا۔ o ادب ثقافتی ڈسکورس سے متعلق ہے اور اس سے وابستہ سوالات، جڑوں کی تلاش، ماضی کی بازیافت اور نسلی اور قبائلی تہذیبیں اکثر بحث کے مرکز میں آ گئے ہیں۔ ایلکس ہیلی اگر ہیلی روٹس میں اپنی جڑیں افریقہ میں تلاش کرتا ہے تو یہی مسئلہ قرۃ العین حیدر کے ناول ''آگ کا دریا'' مستنصر حسین تارڑ کے ''بہاؤ'' اور انتظار حسین کی کہانیوں میں پُر اثر انداز سے ظہور میں آتا ہے۔ برصغیر میں یہ سوال نزع کا مسئلہ بن گیا ہے کہ ہندوستانی یا پاکستانی ثقافت اور روایت کیا ہے۔ برصغیر میں یہ سوال نزع کا مسئلہ بن گیا ہے کہ ہندوستانی یا پاکستانی ثقافت اور روایت کیا ہے؟ ان کی جڑیں کہاں ہیں اور ماضی میں کتنی دور تک کتنے مقامات پر یہ ہمیں لے جاتی ہیں oo؟ ہندوستانیت یا پاکستانیت سے کیا مراد ہے؟ یا ایسی کوئی چیز بلا شرکت غیرے ہوتی بھی ہے یا نہیں؟ یا محض تخیلی سماجی تشکیلات ہیں؟

ہم بڑے نازک دور سے گزر رہے ہیں۔ ایک طرف باہر سے گلوبلائزیشن قومی ریاستوں کی حدبندیاں توڑ رہی ہے تو دوسری طرف اندر سے مقامی/نسلی خودمختاری کی تحریکیں اس کے بنیادی تصور پر ہی سوالیہ نشان لگا رہی ہیں۔ ستم ظریفی یہ کہ ان ممالک کے دانشور جب مغرب کی تہذیبی (اور معاشی) یلغار کی مذمت کرتے ہیں تو ہندوستانی/پاکستانی تہذیب کے نام پر کرتے ہیں اور اپنے ملک کے اندر جب قومی تہذیب کا نعرہ بلند کیا جاتا ہے تو اسے بنیاد پرستی کہہ کر ملعون کرتے

o یہ بات پوری طرح درست نہیں۔ مابعد جدیدیت تاریخی و سماجیاتی مطالعات کو بھی اہمیت دیتی ہے۔ نوآبادیاتی مطالعات، تانیثی مطالعات، انسانی فکر کے ارتقائی مطالعات اصلاً سماجی اور تاریخی مطالعات ہی ہیں۔ (مرتب)

oo کیا ان ناولوں کو مابعد جدید قرار دیا جا سکتا ہے؟ مابعد جدیدیت میں جڑوں کی تلاش اہم ضرور ہے، مگر سوال یہ ہے کہ جڑوں کی تلاش کا طریقہ کیا اختیار کیا گیا ہے؟ (مرتب)

ہیں اور مغرب کی مابعد جدید اصطلاحات کا استعمال کرتے ہیں۔ اس دوطرفہ جنگ میں شامل مسائل مسلسل الجھتے چلے جاتے ہیں۔ اس طرح تہذیب اور روایت کے تحفظ کا مسئلہ دائیں بازو سے زیادہ بائیں بازو کے لیے پریشان کن ہے۔

اب سب کچھ گڈ مڈ ہو گیا۔ میرا مقصد الجھاؤ پیدا کرنا نہیں لیکن اس امر کا کیا کیا جائے کہ مابعد جدیدیت میں یہ عدم یقینی کی صورت حال اور تفاوت اس کی بنیادی ماہیئت میں شامل ہیں۔ جب ایک متن، جسے آسان اور فہم سمجھا گیا ہے، اس میں بھی معنی کی کثرت اور غیر یقینی اشاروں کی بھرمار ہوتی ہے، اس متن کے اندر کئی ذیلی متن ہوتے ہیں؛ جو پورے متن کے تعصبات اور پوشیدہ مفادات اور زیریں معانی کی جانب لے جاتے ہیں جب دیومالاؤں اور کلاسکس کی ساخت شکنی کی جاتی ہے تو اس میں سب آلٹرن یا ذیلی متبادل گروہوں کی سماجی حیثیت کو طشت ازبام کیا جاتا ہے۔ اس قسم کی قرأت کو گاتری سپائی واک نے Transactive Reading کہا ہے۔ جس سے مراد یہ ہے کہ ماضی کے ادب کو ہم عصر سیاسی یا دیگر ضرورتوں کے تحت ڈی کنسٹرکٹ کیا جاتا ہے۔ اس طرح معانی (اور مفادات) کے نئے انسلاکات کی دنیا کے دروازے کھل جاتے ہیں۔ اس نوعیت کی قرأت نے بھی ثقافتی بحران کو اور زیادہ گہرا کر دیا ہے۔

سوال یہ نہیں کہ ہم کون سی اصطلاحات کیسے استعمال کرتے ہیں، بلکہ یہ ہے کہ ہم فکرنو اور نئے طرزِ عمل سے کیسے اور کتنا روبرو ہوتے ہیں اور کس سطح پر ان سے نبرد آزما ہوتے ہیں؟ ان رویوں کو موٹے طور پر یوں بیان کیا جاسکتا ہے۔ ایک رویہ امریکی مارکسی نقاد فریڈرک جیمی سن (۱) کا ہے وہ ''تیسری دنیا'' کو ایک زمرے (Category) کی شکل میں پیش کرتا ہے اور مشرقیت کی طرح تھرڈ ورلڈازم کے وسیع مغربی تصور کے تحت ہی اسے مغربی ڈسکورس کا حصہ بنا دیتا ہے۔ یہ امر دلچسپ ہے کہ مارکسی نظریے میں یقین رکھنے والے دانش ور چاہے وہ مشرق کے ہوں یا مغرب کے، مابعد جدیدیت کے مغربی ڈسکورس کے حوالے سے ہی مشرقی ڈسکورس کو ڈھالنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایڈورڈ سعید نے اس ڈسکورس میں صرف ہم اور وہ کا چہرہ بدل دیا ہے (۲)۔ اس کے خیال میں انسانی تاریخ میں شاید ایک ہی تہذیب اور ایک ملک کی فکریات کی دوسری تہذیبوں میں اتنی وافر اور وسیع دخل اندازی ہوئی ہو جتنا کہ آج امریکا دوسرے ممالک میں کر رہا ہے۔ سعید کے مطابق قدیم دور سے جدیدی دور تک مغرب اپنی شناخت کو ایک فرضی ''دیگر'' کو پیدا

کر کے اپنی قدر و منزلت متعین کرتا چلا آرہا ہے۔ یہ "دیگر" مشرق ہے۔ مشرقیت ایک منضبط طرز فکر ہے جس کے ذریعے مغربی تہذیب نے اپنے کو مشرقی تہذیب کے مخالف کھڑا کر کے اپنی قوت اور شناخت حاصل کی ہے۔ لہٰذا مشرقیت نوآبادیاتی وسعت، اقتدار کا معاملہ "وہ" اور "ہم" کا تنازعہ ہی ہے، لیکن سوال یہ ہے کہ کیا سعید وہ اور ہم کا الٹ پھیر کر کے اپنے کو مغربی ڈسکورس کے حوالے سے ہی پیش نہیں کر رہا؟ اکبر احمد اسلامی مزاحمت اور احیا کو ہی مابعد جدیدیت کی یلغار کو روکنے کا صحیح ذریعہ سمجھتے ہیں (۳)۔ ضیاء الدین سردار نے اس بحث کو اور آگے بڑھاتے ہوئے کہا کہ تمام اعتقادات نے مشکوک یا ختم ہو جانے کے باعث مابعد جدیدیت نے حقیقتوں کا اتنا وافر مال بازار میں پھینک دیا ہے کہ ہم اس کی کشش سے بچ نہیں سکتے۔ مابعد جدیدیت کی رو سے یہ دنیا مصنوعی ساختوں کے کچھ نہیں (۴)۔ یہ ایک ایسا تیار شدہ رنگ ہے جہاں ہر شے اور فکر Managed and Manipulated ہے۔ ہم نقل، بناوٹ اور مشابہ چربے کی دنیا میں زندگی بسر کر رہے ہیں جہاں کچھ بھی اصل اور حقیقی، سچا اور معنی خیز ثابت نہیں کیا جا سکتا۔ ہمارے لیے جنھیں غیر/دوسرا/وہ کہاں جاتا ہے اس کے کیا معنی ہیں؟ کیا مغربی حقیقت مابعد جدیدیت کے شاپنگ مال میں اب دھڑلے سے نہیں بک رہی؟ ضیاء الدین سردار سوال کرتا ہے، اور نوآبادیاتی دور کا جدیدیت اور مابعد جدیدیت کا تقابلی منظر نامہ پیش کرتا ہے۔ یہ سوال اٹھنا فطری ہے کہ کیا مابعد جدیدیت مشرق کے ممالک میں بنیادی پرستی اور احیا پرستی کی قوتوں کو مضبوط نہیں کر رہی؟ کیا فریقین یعنی مابعد جدیدیت کے حامی اور مخالف اس کٹر پرست رویے کی حمایت نہیں کر رہے؟ ہندوستو کے نام پر یہ احیا پرستی کلیت کی حامل "تہذیبی قوم پرستی" کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ دراصل مابعد جدیدیت دونوں اطراف دیکھتی ہے۔ مغرب کے مقابلے میں قوم پرستی اور قوم پرستی کے مقابلے میں مقامیت کی جانب۔ اس طرح ایک جانب بنیاد پرستی اور دوسری جانب علاحدگی کی تحریکیں پنپتی ہیں جو ایک دوسرے سے برسرِ پیکار ہوتی ہیں۔ اب کتنے محاذوں پر جنگ جاری ہے۔ مغربی گلوبلائزیشن مرکزی قوم پرستی، مذہبی بنیاد پرستی اور مقامی تہذیبوں کی باہمی خانہ جنگی مابعد جدیدیت کے دور میں مشرقی دانش ور (جن میں سے زیادہ تر مغرب کی درس گاہوں سے وابستہ ہیں) کس طرح اس تہذیبی اور فکری انتشار کا سامنا کر رہے ہیں؟ دل چسپ امر یہ ہے کہ اس میں ہر طرح کے لوگ شامل ہیں، مارکسی اور غیر مارکسی، مغربی اور غیر مغربی، احیا پرست اور

جدیدیت کے حامل، تہذیبی قوم پرست اور نسلی وتانیثی خودمختاری کے مزاحمتی گروہ۔ ان میں باہمی اختلافات کی کمی نہیں۔ اعجاز احمد نے ایڈورڈ سعید اور فریڈرک جیمی سن پر کڑی تنقید کی ہے۔ اس نے جیمی سن پر یہ الزام لگایا ہے کہ جیمی سن، تھرڈ ورلڈازم سے بند ماسٹر کوڈ کو اس لیے اہمیت دے رہا ہے کہ وہ تیسری دنیا کے ممالک میں مابعد جدیدی یورپی تصور کی ترویج کر سکے۔ اعجاز احمد موجودہ دور کو مابعد جدیدی دور نہیں سمجھتا بلکہ ایک طرف مختلف النوع عوامی تحریکوں اور دوسری طرف استعماریت کے ایک بالکل نئے اور پہلے سے زیادہ ظالم اقتدار کا دور سمجھتا ہے۔(۵)

ظاہر ہے کہ ان میں سے بیش تر دانش اور مابعد جدیدیت کو مخصوص سیاسی اور معاشی نقطۂ نظر سے دیکھتے ہیں۔ کچھ اسے تہذیبی، سیاسی مسئلہ قرار دیتے ہیں جیسا کہ گائتری سپواک (۶) تیجسونی نرجنا (۷) ہومی بھابھا (۸) اور سارا اسلیری (۹) کی تحریروں سے ظاہر ہے۔ انھوں نے ادب اور ثقافت کے مسائل کو سیاسی اور معاشی سوالات سے جوڑنے کی کوشش کی ہے لیکن مغرب میں پڑھنے پڑھانے کے باعث ان کا رویہ مغرب کے مابعد جدیدیت ڈسکورس کا ہی حصہ بن کر رہ گیا ہے۔ ہندوستان میں جس دیسی واد کی چرچا ہو رہی ہے، بالخصوص سرائکی ادب میں اس نے قدرے ادب مختلف رویہ اختیار کیا ہے۔ گنیش دیوی نے دیسی واد کی وکالت کی ہے۔(۱۰) جب کہ مکرند پرنجپئی نے اس کی سخت مخالفت کرتے ہوئے کہا کہ دیسی واد بھی مابعد جدیدیت کے ڈسکورس کا ہی حصہ ہے جو بظاہر نئی زمین تلاش کرنا نظر آتا ہے۔(۱۱) کیوں کہ دیسی واد بھی سب آلٹرن، حاشیے پر اور مقامی نسلی اور لسانی گروہوں کے حوالے سے یہ ثابت کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ کسی زبان کے ادب کو دوسری زبانوں یا ثقافتوں کے فریم ورک میں نہیں سمجھا جا سکتا۔ یہ مابعد جدیدیت کی تفریقاتی فکر کے عین مطابق ہے۔ دراصل ان دونوں باتوں میں کوئی تضاد نہیں کہ کسی زبان کے ادب کی شعریات اسی زبان کے فن پاروں سے ہی اخذ کی جا سکتی ہے۔ کسی دوسری زبان کی شعریات کا اس پر اطلاق نہیں ہو سکتا کیوں کہ اس کا تہذیبی ورثہ اور ماحول جداگانہ ہوتا ہے اور یہ شعور، مابعد جدیدیت کی ہی دین ہے، لیکن ہم اس تضاد سے کیسے نبردآزما ہو سکتے ہیں کہ ورلڈ ویو اور مذہبی بنیاد پرستی ایک دوسرے سے برسرپیکار ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے سے ہم کنار بھی ہو رہے ہیں۔ ایک ہی گروہ میں اسلحہ جات اور ٹیکنالوجی کے دوسرے آلہ جات جتنے جدید ہو رہے ہیں عقیدے اتنے ہی قدیم تر بنتے جا رہے ہیں۔ ہم اکثر اس امر کو فراموش کر دیتے ہیں۔ کوئی بھی

تہذیب اب خالص نہیں رہ گئی اور اس کی تشکیلات میں بنیادی تبدیلیاں ظہور پذیر ہو رہی ہیں۔ کثرتیت اور علاحدگی کے باوجود تہذیبیں ایک دوسرے پر اثر انداز ہو رہی ہیں اور یہ سلسلہ تاریخ کے ہر دور میں جاری رہا ہے۔ ہماری تہذیبی شناختیں غلط ملط ہو رہی ہیں اور اس سے جو اختلافی آگہی کی صورت پیدا ہو گئی ہے اس نے معاشروں، تہذیبوں اور گروہوں میں فشار اور تشکیک کے چکرویو میں گھیرا بند کر لیا ہے۔ کیا یہی صورت حال ادب میں منتقل ہونے جا رہی ہے؟ کیا یہ بات صحیح ہے کہ مغرب اور مشرق کی تہذیبیں ازلی، کش مکش میں مبتلا ہیں۔ (۱۲)

مابعد جدیدیت کی پیدائش اور پرورش یورپ کے مخصوص تاریخی، معاشرتی اور تہذیبی تغیر پذیر حالات میں ہوئی ہے۔ اگر ہم اس کو برصغیر کے حالات اور ادبیات کے سیاق میں استعمال کرنا چاہتے ہیں تو ہمیں اسے دیسی لسانی تہذیبی حوالوں کے تحت سمجھنے کی کوشش کرنی ہوگی۔ (۱۳) اور اس کی از سر نو قدر و قیمت متعین کرتے ہوئے اس کی تفہیم کرنی ہوگی۔ ہمارا سب سے بڑا مسئلہ یہ ہے کہ ہم اپنی ادبیات کی شعریات، تنقیدی معیاروں اور تھیوریوں، اصطلاحات اور پیرا میٹرز/ Cannon کو معین نہیں کر سکے۔ اب جب کہ مغرب قدیم کے فن کا قریب زوال ہو چکا ہے اور نیا کوئی فن مرتب نہیں ہوا۔ اور ایسا کرنا مابعد جدیدیت کے عناصر کے خلاف ہے تو ہمارے سامنے مسئلہ یہ ہے کہ ہم اپنے فن پاروں کی پرکھ کیسے کریں؟ اس میں کوئی شک نہیں کہ جب تک ہم نقد و نظر کے پیمانے اپنے فن پاروں کی تہذیبی تشکیلات کے بطون سے اخذ نہیں کرتے ہم ساخت شکنی کی کتنی ہی مشق کیوں نہ کریں، وہ گہرائی میں اترنے کے بجائے سطح پر تیرتی رہے گی۔ اس سے مراد یہ نہیں کہ ہم مغرب کی یلغار یا گلوبلائزیشن کا بھوت کھڑا کر کے تہذیبی حبس خانے میں بند ہو جائیں۔ اس طرح ہم نہ صرف دنیا کی ادبیات بلکہ اپنے ملک کے اندر دوسری ادبیات کے بیچ مکالمے کو ختم کر دیں گے۔

آج کوئی بھی روایت، رجحان یا تہذیب اپنے بنیادی خالص ادب میں محفوظ نہیں رہ گئی اور نہ ہی رہ سکتی ہے۔ الگ الگ ادوار اور مقامات کی حقیقت کی آگہی بدلتی رہتی ہے۔ ہمیں ادب میں یہ بات تسلیم کر لینی چاہیے کہ ہم مخلوط تہذیبوں کی گود میں پرورش پا رہے ہیں۔ تہذیبوں کی کش مکش کے اندر بہت سے عناصر ایک دوسرے میں جذب ہوتے رہتے ہیں، کبھی شعوری طور پر کبھی غیر شعوری اور نامحسوس طور پر۔ داخل اور خارج کے ٹکراؤ کے باوجود ہم خارج کو اپنی ذات میں شامل

کر لیتے ہیں۔ اگر ہم اس عمل کو مصنوعی طور پر یا تشدد اور جبر سے روکنے کی کوشش کرتے ہیں تو ہم ایک جامد اور بے برگ و بار ذہنیت کا شکار ہو جائیں گے۔ ادبیات اور فنون اور فلسفے اور تہذیبیں آزاد کھلے ماحول پر پرورش پاتی ہیں، بند گلیوں میں نہیں۔ مابعد جدیدیت کا بنیادی عنصر یہی ہے کہ کوئی مہابیانیہ نہیں، کوئی بند، برتر کوڈ نہیں، لیکن ہمیں اس امر کو فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ جہاں مغرب اور مشرق میں فکری اور تہذیبی مکالمے کی ضرورت ہے وہاں مابعد جدیدیت کی پوری فکری اساس اور اس کے اثرات کے ہمہ جہت محاسبے کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیے۔

کتابیات

1. Fredric Jameson: Third World Literture in the era of Multinational, Capital.
2. Edward W. Said: Orientalism, Culture and Imperialism
3. Akbar S. Ahmed: Post-modernism and Islam, Promise and Predicament.
4. Ziauddin Sardar: Do not Adjust Your Mind: Post Modernism Reality and Other, Futures, October 1993.
5. Aijaz Ahmad: In Theory: Classes, Nations, Literatures.
6. Gayatri spivak: Can the subaltern Speak? In other Worlds: Essays in Cultural Politics.
7. Tejaswini Niranjana: Siting Translations: History, Post-structuralism and the Colonial context.
8. Homi K. Bhaba: The Location of Culture.
9. Sara Suleri: The Location of Culture.
10. G.H. Devy: After Amnesia: Tradition and Change in Indian Literrary Criticism.
11. Makarand Pranjape: Beyond Nativism: Towards a Modern Indian Tradition in Criticism.
12. Samuel P. Hutington: The Clash of Civilisations. (Foreign Affairs Summer 1993.)
13. Harish Trivedi and Meenakshi Mukherji (Eds.): Interrogating Post-Colonialism: Theory, Text and Context.

ڈاکٹر فہیم اعظمی

مابعد جدیدیت، برصغیر کی ثقافت اور اردو ادب ٭

ایک طریقہ تو یہ ہو سکتا ہے کہ یورپ اور امریکہ وغیرہ میں جو صنعتی اور معاشرتی تبدیلیاں بیسویں صدی کے آخر تک ہوئی ہیں اور ذرائع ابلاغ اور نشانیات نئی حسیات کے احیا اور ارتقا میں جو رول ادا کر رہے ہیں، یا فن اور فکر سے متعلق جو تھیوری وضع کی جا رہی ہے، اب سب کو من وعن قبول کرتے ہوئے ہم کہیں کہ ہم مابعد جدیدیت کے دور میں داخل ہو چکے ہیں کیونکہ ہم گلوبل ویلج کی ایک وحدت ہیں اور عالمی رشتے کی ایک کڑی، لیکن ہمیں دقت یہ پیش آئے گی کہ ہم بالکل اپنے معاشرے اور اپنی ثقافت سے الگ ہو کر اس منظر نامے کا حصہ نہیں بن سکتے جسے ہم مابعد جدیدیت کا نام دیتے ہیں۔ ہم مابعد جدیدیت کو اس دور کے بعد کا دور کہہ سکتے ہیں جسے ہم جدیدیت کہتے رہے ہیں۔ جیسا کہ معلوم ہے، جدیدیت کے کئی دور آئے لیکن یک زمانی (Synchronic) مطالعے تک اپنے کو محدود رکھیں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ وجودیت، سریلیت، تجریدیت، تھیٹر آف دی ایبسرڈ کے نظریہ وجدان اور پر اسراریت وغیرہ کا دور ختم ہو گیا اور اس کی جگہ ساختیات اور پھر پس ساختیات نے لے لی۔

لیکن ہم اردو ادب اور اس کے متعلقہ ثقافتی اور تہذیبی عناصر کو مدنظر رکھیں اور تاریخی پس منظر پر بھی غور کریں تو ہمیں کئی سوالات کے جوابات دینے ہوں گے مثلاً یہ کہ اردو ادب میں جدیدیت کا دور کب شروع ہوا اور کب تک رہا؟

نوآبادیاتی اور مابعد نوآبادیاتی (Post Colonial) دور میں ہم نے مغربی افکار سے کس طرح استفادہ یا اکتساب کیا اور ان میں کتنے افکار خود اپنے تھے اور کتنے مغربی جدیدیت کے نظریے سے مستعار تھے اور جدیدیت میں جہاں تک مشرقی افکار کا تعلق ہے، خصوصاً برصغیر کا،

٭ ماہنامہ صریر، کراچی، دسمبر ۱۹۹۷ء

جہاں اردو نے جنم لیا اور پروان چڑھی، تو ہم بہت سے عناصر کی کھوج لگا سکتے ہیں جو بظاہر ہم نے مغرب سے مستعار لیے لیکن جو ہمارے یہاں ''بھی'' موجود تھے۔ لیکن جب ہم ''بھی'' کہتے ہیں تو ہمیں اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ ہم نے اپنے خزانے کو تلاش کرنے کے لیے بھی مغرب کا سہارا لیا۔ اس کی وجہ یہ بھی معلوم ہوتی ہے کہ اردو ادب میں سوچ اور فکر اور اس کی عملی شکل یعنی اسلوب اور اظہار کی جدت نے کبھی جدیدیت کی تحریک کا روپ نہیں دھارا اور نہ کسی تھیوری اور ڈسکورس کو جنم دیا، جدید اصول اور طرز اظہار صرف افراد تک محدود کیا، لیکن کوئی ڈسکورس نہیں قائم ہو سکا۔ ڈاکٹر انور سدید نے اپنی کتاب اردو ادب کی تحریکیں میں قدیم ہندوستان کے معاشرے اور اس کے حوالے سے لسانی اور ادبی تحریکوں کا ذکر کیا ہے۔ ان میں بدھ ازم اور صوفی ازم کی تحریکیں بھی شامل ہیں جنھوں نے مذہب اور کلچر کے امتزاج سے پیدا ہونے والے ادبی نظریات اور تصورات کو جنم دیا۔ اردو ادب اور متعلقہ فکر میں ایسے بنیادی عناصر ضرور کہہ سکتے ہیں جنھوں نے اردو زبان اور ادب کی ترقی میں اہم رول ادا کیا۔

اردو ادب میں جو بھی اصول کلام و معنی، بحور و عروض وغیرہ آئے، وہ عربی اور فارسی سے آئے اور کچھ ترمیم و تنسیخ کے بعد قبول کر لیے گئے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اپنی تصنیف ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات کی تیسری کتاب میں عربی، فارسی اور سنسکرت سے بہت سے اصولوں کی نشان دہی کی ہے جو مغرب نے ہم کو دیے اور ہم نے قبول کیے مگر وہ ہمارے یہاں پہلے سے موجود تھے۔ راقم الحروف نے ''نظریہ افتراق'' پر ایک مضمون میں قرآن مجید کی ایک آیت کا حوالہ دیا ہے لیکن یہ ساری دریافت اور انکشافات ہمارے لیے مسرت کا باعث تو ہو سکتے ہیں مگر روشنی پھر بھی مغرب سے آئی۔ اس کی ایک وجہ شاید ہماری فکری اور عقیدتی ادعائیت، قدیم کتب کی تشریح و تاویل پر چند پڑھے لکھے اور مذہبی طبقے یا رہنماؤں کی اجارہ داری ہو سکتی ہے، یا خود اردو ادب کے احیا و ارتقا کی تاریخ ہو سکتی ہے۔ جس میں ہم زیادہ تر اکتساب ہی کرتے رہے اور فکری پیش بینی یا اون گارڈ کا رول نہ ادا کر سکے۔

ساسئیر سے پہلے کسی لسانی تھیوری کی بات اگر کی جاتی تھی تو وہ زیادہ تر نحوی اور معنیاتی حدود میں زبان کو کلام و بیان کا ذریعہ سمجھ کر کی جاتی تھی۔ ایسا نہیں کہ اردو ادب میں جدت پسندی کا فقدان تھا۔ اکثر تو ایسا ہی ہوا کہ لوگ روایت پرستی اور قدما کے تتبع کی جانب مائل رہے لیکن

انیسویں صدی میں نظیرا کبر آبادی، غالب، میر انیس؛ انیسویں اور بیسویں صدی میں حالی، آزاد، داغ، شرر، سرشار، سرور، محمد اسماعیل، علامہ اقبال اور حسرت کو شمار کیا جاسکتا ہے۔ یہ ادیب اور شاعر انفرادی طور پر جدید تھے لیکن انھوں نے کسی جدید تھیوری کو پیش کیا اور نہ کسی تحریک کو جنم دیا۔ غالب کو مہمل گو، مرثیہ نگاروں کو بگڑے شاعر اور نظیر کو جاہل اور عامی شاعر کہا گیا۔ حالی نے مواعظی شاعری کی طرف توجہ دی اور اپنی شعری صلاحیت کو بروئے کار نہ لائے۔

رام بابو سکسینہ ان جدید رجحانات کے بارے میں لکھتے ہیں:

> اردو مرثیہ نگاروں اور نظیرا کبر آبادی نے اس نئی روشنی کی جھلک دیکھ لی تھی جو بالآخر زمانہ مابعد میں جدید رنگ میں جلوہ گر ہونے والی تھی۔ سادہ الفاظ میں انسان کے قلبی جذبات کا من وعن اظہار، نصیحت آموزی، کیفیاتِ قلب کا اظہار، الفاظ میں سلاست وروانی، تشبیہ واستعارے کا حد سے متجاوز نہ ہونا۔ یہ سب باتیں زمانہ حال کے مرثیوں کی جان ہیں۔ اسی طرح نظیرا کبر آبادی نے بھی اپنے کلام میں اس آنے والے انقلاب کی خبر دی تھی اور ہمارے نزدیک زیادہ صفائی اور زیادہ وضاحت سے دی تھی۔ اس وجہ سے کہ مراثی میں تو یہ چیزیں بطور فروغ وتمہید کے تھیں اور نظیر کے یہاں وہ ایک مستقل عنوان کی صورت میں ہیں۔

غالب کی جدت پسندی کے بارے میں رام بابو سکسینہ رقم طراز ہیں:

> ہماری رائے میں مرزا کے قصر شاعری کی مستحکم بنیاد ان کی جدت طرازی پر قائم ہے جس میں جدتِ تخیل، جدت طرزِ ادا، جدتِ تشبیہات، جدتِ محاکات، جدتِ الفاظ، غرض ہر قسم کی جدت شامل ہے، پامال مضامین مرزا صاحب کی خاص طرز ادا سے بالکل نئے ہونے لگتے ہیں۔

مرزا غالب کی نثر کے بارے میں رام بابو سکسینہ لکھتے ہیں:

> مرزا نے اپنے خطوط میں علاوہ ایک طرز خاص اختیار کرنے کے یہ جدت بھی کی ہے کہ القاب، آداب کا فرسودہ طریقہ اور بہت سی اور باتیں جو عموماً خطوط میں لکھی جاتی ہیں مگر در حقیقت فضول وبے کار ہیں سب چھوڑ دیں......

یہ باتیں غالب کے متعلق سب کو معلوم ہیں اور مزید وضاحت کی ضرورت نہیں لیکن ان

جدید افکار کے نتیجے میں کسی تحریک نے جنم نہیں لیا اور نہ تھیوری بنی۔ چند افراد کا اثر لینا اور تتبع کرنا اور بات ہے۔

تذکرے اور نکات کو کسی ایسی تھیوری کا درجہ نہ مل سکا جس سے اردو ادب میں جدیدیت کی تحریک شروع ہوتی ہو۔ اردو ادب میں جو کچھ جدید تھیوری کی جانب پیش رفت ہوئی اور جس نے زبان کو تصنع سے آزاد کیا، وہ نو آبادیاتی نظام کے دوران انگریزی اکتساب ہی کا نتیجہ تھا۔ اور شاید اردو ادب میں اس کا پہلا خوش آیند نتیجہ حالی کے دور میں شاعری کی زبان اور اس سے متعلق تنقید کی تھیوری کی شکل میں ظاہر ہوا۔ اس کے علاوہ اسی دور میں محمد حسین آزاد نے بھی روایت شکنی اور جدت پسندی کی جانب قدم بڑھایا۔ وہ لکھتے ہیں:

> ہمیں چاہیے کہ اپنی ضرورت کے بموجب استعارے اور تشبیہ اور اضافتوں کے اختصار فارسی سے لیں۔ سادگی اور اظہار اصلیت کو بھاشا سے سیکھیں، لیکن پھر بھی قناعت جائز نہیں کیونکہ اب رنگ زمانے کا کچھ اور ہے۔ ذرا آنکھیں کھولیں تو دیکھیں گے فصاحت اور بلاغت کا عجائب خانہ کھلا ہے۔ جس میں لوگوں نے جدید رنگ کے واسطے ایک شارع عام اپنے زمانے کے خیال کے موافق تیار کر دیا تھا جس پر راستہ چلنے والے بعد کو آئے اور شاعری میں اصلاح کا رخ دکھا دیا تھا، ہماری رائے میں قدیم زمانے کے مرثیوں میں طرز جدید کا تخم یقیناً موجود تھا جس کی آبیاری بعد کے آنے والوں نے کی اور انھیں مبارک ہاتھوں سے وہ درخت پروان چڑھا اور برگ و بار لایا۔ مناظر قدرت، واقعات کے سچے فوٹو، یوروپ کی زبانیں اپنی اپنی تصانیف کے گلدستے، ہار، طرے ہاتھوں میں لیے حاضر ہیں...... نئے انداز کے خلعت وزیور جو آج کے مناسب حال ہیں انگریزی صندوقوں میں بند پڑے ہیں۔

ڈاکٹر انور سدید نے اردو ادب کی تحریکیں میں اسے انجمن پنجاب کی تحریک کا نام دیا ہے جس میں حالی اور آزاد نے اردو ادب میں جدیدیت کی بنیاد رکھی جو فی الواقع تحریک کی شکل اختیار کر گئی لیکن یہ بھی مغرب سے اکتساب کا نتیجہ تھا۔ مگر جس تحریک نے اردو ادب کو سب سے زیادہ متاثر کیا وہ ترقی پسندی کی تحریک تھی جو تقریباً ۱۹۳۰ء میں شروع ہوئی۔ [ترقی پسند تحریک کا باقاعدہ آغاز ۱۹۳۶ء میں ہوا۔ ن ع ن] اس تحریک کی بنیاد خالص سیاسی تھی اور نظریہ اشتراکی۔ اس

تحریک نے رومانی اور مثالی نظریات پر ضرب لگائی، ادب کو مقصدی اور سیاسی مقاصد کو حاصل کرنے کا ذریعہ بنایا۔

سماجی حقیقت نگاری کو فروغ ملا اور موضوعاتی نظم کا رواج ہوا، خصوصاً "بلینک ورس" کا، لیکن یہ تمام نظریات اور اس کے نتیجے میں نظریاتی اور عملی جدیدیت مغرب کی دین تھی یعنی یورپ کے اشتراکی اصولوں کی۔ ترقی پسندی کے ردِّعمل میں جو جدیدیت کی تحریک اردو ادب میں شروع ہوئی وہ مغربی افکار، وجودیت، اظہاریت، تجریدیت وغیرہ کے عناصر سمیٹ کر دھیرے دھیرے بلوغ کو پہنچی۔ اسی دور میں کچھ اور جدید لکھنے والے خصوصاً فکشن کی صنف میں ابھرے جنھوں نے الیگری اور داستانی طرز پر افسانے لکھنے شروع کیے۔ ظاہر ہے کہ یہ عناصر جدید نہیں تھے لیکن اس دور کی حقیقت نگاری اور مقصدی ادب کے مقابلے میں یہ ادب کی جمالیات کی بازیافت تھی۔ ایسے افسانوں میں علامتیں تمثیل سے آگے نہیں بڑھتی تھیں۔ یہ دور ۱۹۵۰ء کے لگ بھگ شروع ہوا اور ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ جدیدیت کی وہ تحریک شروع ہوئی جو مغرب کے جدید افکار پر مبنی تھی۔

لہٰذا غور کیا جائے تو اردو ادب میں بھی جدیدیت کی تحریک مغرب سے متاثر ہو کر اور مغربی افکار سے اکتساب کی بنا پر شروع ہوئی لیکن اس تحریک کو جس میں وجودیت، سریلیت وغیرہ شامل تھے اردو ادب پر اثر انداز ہونے میں تیس سال سے زیادہ لگے کیوں کہ ترقی پسندی کی نہایت فعال اور انقلابی تحریک نے اس کا راستہ روک رکھا تھا، اور چوں کہ ہندوستان میں آزادی کی تحریک کا بھی یہی زمانہ تھا اس لیے اس تحریک کو وسیع میدان ملا لیکن اس کا راستہ پاکستان کی نظریاتی بنیادوں نے مسدود کر دیا۔

اس میں شک نہیں کہ ترقی پسندی کی تحریک کا اتنی جلد اردو ادب اور کلچر پر اثر انداز ہونا صرف روس کے تھرڈ انٹرنیشنل میں وجود میں آئے ترقی پسند رائٹرز کے نظریات کا نتیجہ نہیں تھا بلکہ انیسویں صدی کے اوائل میں سرسید احمد خان اور ان کے رفقا کی روشن خیالی اور حقیقت نگاری نے اس کے لیے زمین ہموار کر دی تھی۔ ڈاکٹر سلیم اختر نے اپنی کتاب اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ میں اس نکتے کی نشان دہی کی ہے:

> تاریخی لحاظ سے دیکھیں تو غلامی کی نصف صدی نے انگریز کو ناقابلِ تسخیر قوت کے روپ میں پیش کر دیا تھا مگر سیاسی بیداری کو بھی لہروں کی صورت میں محسوس کیا جا سکتا

تھا۔ ادھر سرسید تحریک کے اثرات بھی کسی حد تک برقرار تھے بلکہ موضوعاتی تنوع کے باوجود مولوی عبدالحق کے مانند بعض حضرات تو سرسید تحریک کا تتمہ ہی معلوم ہوتے ہیں۔ اس ضمن میں یہ امر بھی ملحوظ رہے کہ سیاست کی طرح ادب میں بھی انقلاب کی ضرورت کا احساس بڑھ رہا ہے۔ چناں چہ عظمت اللہ خان غزل کی مخالفت کرتے ہیں، پریم چند اپنے سماجی اور طبقاتی تصور کی بنا پر ترقی پسند تحریک کے لیے ہراول دستے کی حیثیت سے شہرت پاتے ہیں۔ شرر ناول نگار تھے مگر سب سے پہلے نظم معرا (Blank verse) لکھنے والے بھی وہی تھے۔ بحیثیت مجموعی یہ نئے خیالات اور تجربات کا دور تھا۔ اور آج یہ اتنے باغی یا انقلابی نہیں معلوم ہوتے لیکن اتنا تو یقینی ہے کہ انھوں نے ترقی پسندی کے ثمر اور ادب میں انقلاب پسندی کی فصل کے لیے بیج اور کھاد کا کام کیا۔

اس بحث کا مطلب یہ تھا کہ Diachronic طریقے سے یہ بتایا جا سکے کہ اردو ادب میں جدیدیت، کلونیل اور پوسٹ کلونیل دور میں شروع ہوئی اور پنپتی رہی یہاں تک کہ اس کے اور مغرب کے فکر و فلسفہ کے درمیان فاصلہ کم سے کم ہوتا گیا اور ۱۹۶۰ء سے ۱۹۸۰ء تک کی جدید اردو شاعری اور جدید فکشن اور ڈرامے کا مطالعہ کریں تو یہ انگریزی کے خصوصاً امریکہ کے جدید تر ادب سے مختلف نہیں تھا۔ ہاں اس کے ساتھ ساتھ حقیقت نگاری اور سماجی حقیقت نگاری کا دور بھی چلتا رہا اور اگر روس کے پوسٹ اسٹالن اور پوسٹ لونا شارسکی ادب کا مطالعہ کیا جائے تو ترقی پسندی کی تحریک جدیدیت کے بہت قریب آ چکی تھی۔ اس کے بہت سے اصول وہی تھے جو جدیدیت کی تحریک کے تھے اور اب جمالیات کو مقصدیت کی بھینٹ نہیں چڑھایا جاتا تھا۔

ساختیات کی تحریک بھی مغرب میں پانچویں دہائی میں شروع ہوئی۔ چھٹی دہائی تک اردو ادب میں یہ تحریک ''جدید ادب'' کے نام سے دھیرے دھیرے سرایت کرتی رہی، چوں کہ اس تحریک میں تھیوری زیادہ تھی اور اسے مطالعے کا طریقہ کہا گیا تھا، اس نے اسلوب یا جمالیات پر شروع میں کوئی اثر نہیں ڈالا۔ اور اس کے خطوط واضح نہیں تھے۔ آٹھویں دہائی میں ڈاکٹر وزیر آغا نے ساختیات کے اصولوں کو اپنی کتاب تنقید اور جدید اردو تنقید میں شامل کیا۔ یہ کتاب ۱۹۸۹ء کے اواخر میں انجمن ترقی اردو سے شائع ہوئی۔ محمد علی صدیقی اور نظام صدیقی وغیرہ

نے بھی ساختیات کا مطالعہ کیا اور اس بارے میں باتیں ہوتی رہیں، یہاں تک کہ ۱۹۹۰ء میں ڈاکٹر
گوپی چند نارنگ نے اپنی تقریروں، تحریروں اور توضیحات کے ذریعے اس تحریک کو برصغیر میں
متعارف کرایا۔ اس کے بعد پس ساختیات یا ڈی کنسٹرکشن اور دوسرے نظریات کا دور شروع ہوا
جس کی بنیادیں پس ساختیات کے اصولوں پر استوار تھیں مگر عمارت میں نظریاتی ردّوبدل ہوتا رہا۔
لہٰذا اردو ادب میں بھی یہی جدید تحریک ابھی تک فعال ہے۔ اسے ہم جدیدیت کے حوالے
سے مابعد جدیدیت کہہ سکتے ہیں کیونکہ اس نے جدیدیت کے بہت سے نظریات سے اختلاف کیا
لیکن اگر غور کیا جائے تو اس میں نسبیت (Relativity) [اضافیت زیادہ مناسب ترجمہ ہے۔] آزادی
(Freedom) قاری اساس (Reader Based) اور تشریحات (Hermeneutics) [تعبیریات
مناسب ترجمہ ہے۔] کے علاوہ کوئی عنصر ایسا نہیں جو اسے جدیدیت سے الگ کرے۔ مثلاً یہ کہ
ملارمے، فرائڈ وغیرہ اس تحریک کے بھی ویسے ہی رائند (Pioneers) ہیں جیسے جدیدیت میں تھے۔
تنقید میں وسعت ضرور پیدا ہوئی ہے اور ساختیاتی / پس ساختیاتی / متنوع اور امتزاجی تنقید، ہیئتی
تنقید سے بہت آگے ہے۔ اس لیے ہم ساختیات پس ساختیات اور مابعد جدیدیت کو جدیدیت
کی توسیع کہیں تو غلط نہ ہوگا۔

جب ہم مابعد جدیدیت کی بات کرتے ہیں تو اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں ہوتا کہ اس سے
پہلے کے نظریات اور اصول قطعی ختم ہو گئے ہیں۔ کسی بھی نظریے یا اس پر مبنی تحریک کو آثار قدیمہ نہیں
سمجھا جا سکتا۔ ہم آج تک افلاطون، ارسطو کا ذکر کرتے ہیں۔ ڈی کنسٹرکشن کے بانی مفکر ژاک
دریدا نے روسو کے مطالعے سے بہت سے اصول وضع کیے اور ملارمے سمبلز کا بھی پایونیر تھا جو اسے
جدیدیت کی تحریک سے منسلک کرتا ہے اور ساختیات سے بھی۔ ترقی پسندوں نے ابتدا میں
مستقبلیت کے اصولوں پر عمل کیا جو ماضی کو تباہ کر دینا چاہتے تھے لیکن اسٹالن کے دور کے بعد وہ بھی
ادب میں اعتدال پسندی کی جانب مائل ہوئے۔

اب اگر ہم یہ کہتے ہیں کہ مابعد جدیدیت کا دور آ گیا اور اس نے جدیدیت کی جگہ لے لی تو
اس کا بھی امکان ہے کہ مستقبل میں کوئی اور نظریہ یا تحریک مابعد جدیدیت کی جگہ لے تو ہم اسے کیا
کہیں گے اور ''مابعد'' کا ''پریفکس'' کتنی بار اور مرکب تک استعمال کرتے رہیں گے۔
ہم آج کل جس مابعد جدیدیت کی بات کرتے ہیں اس کا تعلق کلچر سے ہے۔ مثلاً ٹی وی

چینل اور ڈسک کتابوں کی جگہ لے لیں گے تو مطالعے کا موجودہ طریقہ ختم ہو جائے گا۔ علم اور آگہی حاصل کرنے کے لیے لائبریری میں گھنٹوں گزارنے کی ضرورت نہ ہوگی۔ ہمیں قلم کی ضرورت باقی نہ رہے گی۔ شاید سب کچھ ہماری Consciousness سے بلاواسطہ یا آواز کے ذریعے ریکارڈ کر لیا جائے گا۔ ہماری نشانیات کا اور معاشرے کا جبر باقی نہ رہے گا۔ ہمارے سگنی فائرز (Signifiers) کسی خاص (Signified) سے وابستہ نہ ہوں گے۔ نظام یونیورسل ہو جائے گا......

یہ سب باتیں فی الحال سوچی اور کہی جا سکتی ہیں اور اپنی ابتدائی شکل میں اس قسم کی کلچر تبدیلیاں واقع ہونی شروع ہوگئی ہیں مثلاً ہم کہہ سکتے ہیں کہ آئندہ ٹی وی کے ادبی پروگرام، ڈرامے اور تقریریں ہماری ادبی ضرورت پوری کر دیں گے اور کتابوں کے مطالعے کی جانب رغبت نہ رہے گی۔ اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ ہم مادیت کی جانب بڑھ رہے ہیں اور روح، وجدان، القا ہمارے لیے بے معنی ہو سکتے ہیں۔ یہ سب تبدیلیاں شاید تھیوری یا نظریات کو بالکل ختم کر دیں۔

مابعد جدیدیت کے اس منظر نامے کو کسی خاص ادبی نظریے سے منسلک نہیں کیا جا سکتا۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اس نکتے کو بڑی خوبی سے بیان کیا ہے:

> مابعد جدیدیت کا تصور ابھی زیادہ واضح نہیں ہے، اور اس میں اور پس ساختیات میں جو رشتہ ہے، اس کے بارے میں بھی معلومات عام نہیں۔ اکثر دونوں اصطلاحیں ساتھ ساتھ اور ایک دوسرے کے بدل کے طور پر استعمال کی جاتی ہیں۔ البتہ اتنی بات واضح ہے کہ پس ساختیات تھیوری ہے جو فلسفیانہ قضایا سے بحث کرتی ہے جبکہ مابعد جدیدیت تھیوری سے زیادہ صورت حال، نئے معاشرے کی تیزی سے تبدیل ہوتی ہوئی حالت، نئے معاشرے کا مزاج، مسائل، ذہنی رویے یا معاشرتی وثقافتی فضا یا کلچر کی تبدیلی......

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے، معاشرتی اور کلچرل تبدیلیاں ہماری حسیات کو اور ہماری شاعری اور فکشن کے موضوعات کو بدل سکتے ہیں۔ لہٰذا ہماری فکر اور رویہ دونوں پر اثر پڑ سکتا ہے اور ان میں تبدیلی آ سکتی ہے۔ ان سب کو مابعد جدیدیت صرف جدیدیت کے حوالے سے کہا جائے گا۔ مابعد جدیدیت کی اصطلاح کا اطلاق بغیر سیاق وسباق کے نہ ادبی اصولوں پر ہو سکتا ہے اور نہ اصولوں کے نتیجے میں ہماری تخلیق یا پروڈکشن پر۔

مثال کے طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ جدیدیت کے دور میں فرد یا ذات مرکز تھے لیکن مابعد جدیدیت کے دور میں ساختیات نے لسانی نظام کو معاشرتی عمل بنا کر ہماری تخلیقات کو سیمایونکس کے تابع کر دیا اور فرد یا ذات یا سبجیکٹ یا پروڈیوسر کی پہلی سی اہمیت نہیں رہی۔ (یہ اسٹیٹ منٹ متنازع ہو سکتا ہے لیکن مقصد صرف مابعد جدیدیت کی اصطلاح کے استعمال کی جانب اشارہ کرنا ہے۔)

ہمارا خیال ہے جہاں تک اردو ادب اور ثقافت کا تعلق ہے بلکہ جہاں تک برصغیر کے لسانی نظام اور ثقافت کا تعلق ہے ہمیں مغرب کی روشنی میں ہی سہی ابھی اردو ادب اور زبان کو جدید بنانا ہے اور اسے ایک تحریک کی شکل دینی ہے۔ ہمارے معاشرے اور ثقافت میں تبدیلی ضرور آئی ہے مگر ہم ابھی تک اپنی نشانیات اور روایت سے الگ نہیں ہیں اور نہ زمانہ قریب میں ہم ادب میں ایسے اثرات کا تعین کر سکتے ہیں جو ہمارے ادب کو ڈکشنریز اور کمپیوٹر کے Thesaurus تک محدود کر دے۔ لہٰذا ہم مابعد جدیدیت کی بات اسی وقت کر سکتے ہیں جب ہم پوری طرح جدید ہو جائیں۔

☆☆☆

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ

مابعد جدیدیت اردو کے تناظر میں°

ہندوستان میں مابعد جدیدیت کی بحثوں کو شروع ہوئے کئی برس ہو چکے ہیں لیکن اگر اردو والوں سے پوچھا جائے کہ مابعد جدیدیت Postmodernism کیا ہے تو اکثر لاعلمی کا اظہار کریں گے۔ اردو میں یہ بحث ابھی نئی ہے، جو لوگ حساس ہیں اور ادبی معاملات کی آگہی رکھتے ہیں، ان کو اس بات کا احساس ہے کہ مابعد جدیدیت کا نیا چیلنج کیا ہے اور اردو کے تناظر میں مابعد جدیدیت کے اثرات کے تحت پیدا ہونے والے نئے سوالات کیا ہیں۔ اس بارے میں پہلی بنیادی بات یہ ہے کہ مابعد جدیدیت کسی ایک وحدانی نظریے کا نام نہیں بلکہ مابعد جدیدیت کی اصطلاح احاطہ کرتی ہے مختلف بصیرتوں اور ذہنی رویوں کا، جن سب کی تہ میں بنیادی بات تخلیق کی آزادی اور معنی پر بٹھائے ہوئے پہرے یا اندرونی اور بیرونی دی ہوئی لیک کو رد کرنا ہے۔ یہ نئے ذہنی رویے نئی ثقافتی اور تاریخی صورت حال بھی ہے، یعنی جدیدیت کے بعد کا دور مابعد جدیدیت کہلائے گا، لیکن اس میں جدیدیت سے انحراف بھی شامل ہے جو ادبی بھی ہے اور آئیڈیالوجیکل بھی۔ آئیڈیالوجی سے یہاں مراد کوئی فارمولا یا کسی سیاسی پارٹی کا منصوبہ بند پروگرام نہیں، بلکہ ہر طرح کی فارمولائی ادعائیت سے گریز یا تخلیقی آزادی پر اصرار بھی ایک نوع کی آئیڈیولوجی ہے۔

تاہم مابعد جدیدیت کی فلسفیانہ بنیادوں کو سمجھنا قدرے مشکل اس لیے ہے کہ ہمارے ذہن ابھی تک ترقی پسندی اور جدیدیت کی آسان تعریفوں کے عادی ہیں۔ ان سابقہ تحریکوں کی بندھی ٹکی فارمولائی تعریفیں ممکن تھیں، پھر یہ دونوں ایک دوسرے کی ضد تھیں، یعنی جو ترقی پسندی نہیں تھی وہ جدیدیت تھی اور جو جدیدیت تھی، وہ ترقی پسندی نہیں تھی۔ یعنی ایک میں زور انقلاب کے رومانی تصور پر تھا دوسرے میں ساری توجہ شکست ذات پر تھی۔ مابعد جدیدیت نہ ترقی پسندی کی ضد ہے

° ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت، دہلی، ۲۰۰۴ء

اور نہ جدیدیت کی، اور چوں کہ یہ نظریوں کی ادعائیت کو ردّ کرنے اور طرفوں کو کھولنے والا رویہ ہے، اس کی کوئی بندھی ٹکی فارمولائی تعریف ممکن نہیں ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو مابعد جدیدیت ایک کھلا ڈلا ذہنی رویہ ہے تخلیقی آزادی کا، اپنے ثقافتی تشخص پر اصرار کرنے کا، معنی کو سکہ بند تعریفوں سے آزاد کرنے کا، مسلمات کے بارے میں از سرِ نو غور کرنے اور سوال اٹھانے کا، دی ہوئی ادبی لیک کے جبر کو توڑنے کا، ادعائیت خواہ سیاسی ہو یا ادبی اس کو ردّ کرنے کا، زبان یا متن کے حقیقت کے عکس محض ہونے کا نہیں بلکہ حقیقت کے خلق کرنے کا، معنی کے معمولہ رخ کے ساتھ اس کے دبائے یا چھپائے ہوئے رخ کے دیکھنے دکھانے کا، اور قرأت کے تفاعل میں قاری کی کارکردگی کا۔ دوسرے لفظوں میں مابعد جدیدیت تخلیق کی آزادی اور تکثیریت کا فلسفہ ہے جو مرکزیت یا وحدیت یا کلیت پسندی کے مقابلے پر ثقافتی بوقلمونی، مقامیت، تہذیبی حوالے اور معنی کے دوسرے پن The Other کی تعبیر پر اور اس تعبیر میں قاری کی شرکت پر اصرار کرتا ہے۔

اس طرح دیکھا جائے تو جدیدیت کے جلو میں جس اجنبیت، ذات پرستی، خوف، تنہائی، یاسیت اور احساس جرم کی یلغار ہوئی تھی، اس کی بنیاد اپنے آپ کالعدم ہو جاتی ہے اور ادب کا رشتہ از سرِ نو سماجی اور ثقافتی مسائل کی آزادانہ تخلیقی تعبیر سے جڑ جاتا ہے۔ نیز معنی چوں کہ متن میں بالقوۃ موجود ہے اور قاری ہی اس کو بالفعل موجود بناتا ہے، اس لیے ادب اور آرٹ کی کارفرمائی میں قاری کی نظریاتی بحالی سے قاری پر ادب کے اثرات یعنی آئیڈیالوجی کے عمل دخل کی راہ بھی کھل جاتی ہے، یعنی ادبی متن ہے ہی ثقافتی اور سماجی تشکیل اور ہر ادبی معنی کسی نہ کسی نظریہ اقدار (Value System) اور نظریہ حیات (World View) یا آئیڈیالوجی یعنی ترجیحی اقدار سے جڑا ہوا ہے۔ آپ نے دیکھا کہ سماجی معنی یا آئیڈیالوجیکل ترجیحی اقدار کی جو بات مابعد جدیدیت کے راستے سے آ رہی ہے، وہ کسی سیاسی نظریے کی رو سے یا سیاسی نظام کی رو سے نافذ نہیں کی جا رہی کہ ادیب یا شاعر کے لیے حکم نامہ یا ہدایت نامہ جاری کیا جا رہا ہو کہ یوں لکھو تو مابعد جدید ہو گا اور یوں لکھو تو مابعد جدید نہ ہو گا۔ اس بات کو یوں بھی واضح کیا جا سکتا ہے کہ ترقی پسندی کے دور میں جس نے بھی کسان، مزدور، پیداواری رشتے، طبقاتی کش مکش اور انقلاب کا ذکر کیا وہ ترقی پسند ہو گیا۔ اسی طرح جدیدیت میں جس نے اجنبیت، تنہائی، شکستِ ذات کا ذکر کیا یا ابہام و علامت ڈال دی وہ جدید ہو گیا۔ ان دونوں کے مقابلے میں اب مابعد جدید دور میں ایسا کوئی سستا نسخہ دستیاب نہیں۔ مابعد جدیدیت سرے سے لیک دینے، فارمولے وضع کرنے یا تخلیق کار

کے لیے ہدایت نامے جاری کرنے کا فلسفہ ہے ہی نہیں۔ اس میں زندگی، سماج یا ثقافت سے جڑنے والی بات بھی فقط ادب کی نوعیت اور ماہیت کی بصیرت کے طور پر کہی گئی ہے نہ کہ اوپر سے لادے ہوئے کسی پروگرام یا منصوبے کے طور پر یا کسی سیاسی پارٹی کے منشور کے طور پر۔ یعنی یہ کہ ادب ہے ہی زندگی اور سماج کی اقدار کا حصہ اور ادب کی کوئی تعریف یا تعبیر زندگی، سماج اور ثقافت سے ہٹ کر ممکن ہی نہیں۔ نئی ادبی فکر کی ایک بڑی دین ہے ہی یہی کہ ادبی قدر سماجیت اور تہذیبی حوالے سے مبرا ہو ہی نہیں سکتی۔

مزید واضح رہے کہ مابعد جدیدیت کی بنیاد جس ادبی فکر پر ہے وہ ساختیات اور پس ساختیات سے ہوتی ہوئی آئی ہے۔ نسوانیت کی تحریک نئی تاریخیت اور ردِّ تشکیل کے فلسفے بھی اسی نئی ذہنی فضا کا حصہ ہیں، قطع نظر دوسرے امور سے ان فلسفوں کا سب سے بڑا اثر یہ ہوا ہے کہ ادب کی نوعیت اور ماہیت پر از سرِ نو غور و خوض کا ایک نیا دور شروع ہوا ہے جس میں زبان کی مرکزی اہمیت، اور یہ کہ زبان کے ذریعے معنی کیسے قائم ہوتے ہیں اور ادب بطور ادب کس طرح متشکل ہوتا ہے، یا متن سے متن کیسے بنتا ہے، ان سب مسائل پر غور و خوض کا دروازہ کھل گیا ہے، اور پچھلے تیس پینتیس برسوں سے زور و شور سے معنی خیز بحثیں جاری ہیں۔ ان بحثوں کا آغاز جیسا کہ معلوم ہے سوسیئر کا فلسفہ لسان ہے، جس کی بنا پر نئی تھیوری یعنی فلسفہ ادب کی عمارت نئے فلسفیوں نے اٹھائی جن میں جیکب سن، لیوی اسٹراس، لاکاں، آلتھیوسے، رولاں بارتھ، دریدا، جولیا کرسٹیوا، بادر ریلار، لیوتار اور برصغیر کے دانشوروں میں ہومی بھابھا، گنیش دیوی، اعجاز احمد اور گایتری چکروتی سپیواک کے نام عہد حاضر کے عالمی دانش ورانہ ڈسکورس کا حصہ بن چکے ہیں۔

بے شک نئی فکر یا مابعد جدیدیت میں بہت سی باتیں دقت طلب ہیں۔ ایسا اس لیے بھی ہے کہ جن لوگوں کی واقفیت سرسری ہے یا جو نئے خیالات سے بھڑ کتے ہیں، وہ عمدہ انتشار بھی پھیلاتے ہیں یا آدھی ادھوری یا غلط سلط باتیں بھی کرتے ہیں۔ کسی بھی بڑی تبدیلی کے زمانے میں ایسے رویے بالعموم دیکھنے کو ملتے ہیں، لیکن یہ بات بھی اپنی جگہ پر سچ ہے کہ جس طرح اپنے زمانے میں مارکس نے تاریخ کو بے مرکز کر دیا تھا، یا فرائیڈ نے فرد کو بے مرکز کر دیا تھا، بالکل اسی طرح سوسیئر نے زبان کو، ہوسرل نے عام سمجھ بوجھ کو اور دریدا نے معنی کی وحدت کو بے دخل کر دیا ہے، نتیجتاً پہلے سے چلے آ رہے بہت سے تصورات جن کو انسان پہلے آنکھیں بند کر کے قبول کر لیتا تھا، اب چیلنج کی زد میں آ گئے ہیں۔ علم و دانش کی یہ تبدیلی معمولی تبدیلی نہیں۔ مسئلہ فقط ادب یا

ادب کی تعبیر و تشکیل کا نہیں، انسان اور انسان کی زندگی کا ہے، یعنی حقیقت انسانی کی نوعیت، انسان کی شناخت یا انسان کی تحلیل ہوتی ہوئی پہچان کی اصل کیا ہے؟ نیز مابعد جدید عہد میں ماس میڈیا اور صارفیت کی جو یلغار ہے اور جس طرح کمپیوٹر اور برقیاتی ذہن بہت سے ثقافتی ترجیحات کو پلٹتا جارہا ہے، اس سے چاروں طرف ایک کرائسس ہے۔ مابعد جدیدیت یا نئی فکر کے بہت سے ذہنی رویے اس ثقافتی کرائسس کو سمجھنے اور اس سے عہدہ برآ ہونے کی کوشش ہیں۔

عالمی سطح پر دیکھا جائے تو تیسری دنیا یا پچھڑے ہوئے ایشیائی، افریقی، لاطینی امریکی، یا وسط ایشیائی ممالک جن میں ہندوستان بھی ہے، ان سب کی حیثیت موجودہ دور سے پہلے انسانی سماج کے 'دوسرے' یعنی The Other کی تھی۔ ان کی ثقافت، ان کے ادبی ڈسکورس سمجھی جاتی تھی، اب سماجی ڈسکورس کے قلب میں آ گئی ہے۔ نسوانیت کی تحریک پہلے کی ہے لیکن اسے زیادہ تقویت اب ملی ہے۔ ہندوستانی سماجیاتی منظرنامے پر نگاہ ڈرائیں تو معلوم ہوگا کہ ہمارا سماج اگرچہ ہمیشہ تکثیری سماج رہا ہے، لیکن سیاسی منظرنامے پر اوپری ذات برادری یعنی برہمنیت کا جو غلبہ تھا، وہ ادھر بہت تیزی سے ٹوٹنا شروع ہوا ہے اور نیا نچلا متوسط طبقہ، نچلی ذاتیں یا کچلے پسے دبے ہوئے طبقے یعنی Subaltern جن کی پہلے سیاست میں کوئی آواز نہیں تھی، اب طاقت اور اقتدار کے قلب میں آ رہے ہیں۔ اسی طرح علاقائی اور قبائلی اور آدی باسی کلچر Mainstream کلچر کے پہلو بہ پہلو اپنی حیثیت منوانے لگا ہے۔ قومی منظرنامے پر بڑی مرکزی پارٹیوں کا نسبتاً کمزور ہو جانا اور مقامی و علاقائی پارٹیوں کا فروغ پانا، قومی لیڈروں کے مقابلے پر علاقائی لیڈرشپ کا ابھرنا اور سیاسی و ثقافتی طاقت پر قابض ہونا بھی اسی منظرنامے کا حصہ ہے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ ایک تکثیری سماج میں مرکزیت یا وحدت کا چیلنج ایک حد تک ہی گوارا کیا جا سکتا ہے اور نظر انداز کیے ہوئے، دوسرے، یعنی جو اب تک 'غیر' تھا، اس کے قلب میں آ جانے کے بعد مرکز اور مقامیت میں ایک توازن کی بھی ضرورت ہوگی جس کا خواب ہندوستان کے دستور میں دیکھا گیا ہے۔ بہر حال آمرانہ مقتدرات یا مراکز کا زمانہ گزر گیا جو تکثیریت کو دبائیں یا علاقائی، اقلیتی اور قبائلی تشخص کو نظر انداز کریں۔

ہندوستان کی ادبی منظرنامے پر اس بدلتی ہوئی صورت حال اور نئے رویوں کی پرچھائیاں ہر جگہ دیکھی جا سکتی ہیں۔ مراٹھی، گجراتی، کنڑ، ملیالم، ہندی اور پنجابی میں بحثیں زیادہ ہیں، اردو میں

نسبتاً کم۔ دیکھا جائے تو دلت ادب کی تحریک جو بعض ہندوستانی زبانوں میں کئی دہائیوں سے جاری ہے اب اسی منظرنامے کا ایک حصہ ہے۔ نیز ادھر 'دیسی واد' یعنی Nativism کی جو تحریک پچھلے چند برسوں میں شروع ہوئی ہے، اور ان دونوں بحث ومباحثہ کا موضوع بنی ہوئی ہے، وہ بھی کسی نہ کسی طرح مابعد جدیدیت کی آئیڈیالوجیکل ترجیحات سے جڑ جاتی ہے یعنی ایک تو مغرب کے مقابلے پر مشرقی جڑوں پر اصرار اور اپنے ثقافتی اور ادبی تشخص کی پہچان، دوسرے یہ کہ ہندوستانی ادبیات میں بھی سنسکرت یا سنسکرت کی طرح اقتدار پر قابض مقتدر زبانیں دور دراز کی پچھڑی یا دبی ہوئی زبانوں یا بولیوں کو دباتی اور نظر انداز کرتی رہی ہیں۔ ایک وحدانی شعریات اور جمالیات کے صدیوں سے چلے آرہے غلبے کا لامحالہ نتیجہ یہ ہے کہ صدیوں تک علاقائی یا قبائلی شعریات اور مقامی ادبی رویوں کو نظر انداز کیا گیا۔ آج کی ادبی فضا میں 'دیسی واد' کے تحت یہ بحثیں زور شور سے جاری ہیں۔ نئے مباحث سے جن جوڑے دار اضداد Binaries کی ترجیحی حیثیت چیلنج کی زد میں آگئی ہے، ان کا مختصر خاکہ یوں ہوسکتا ہے:

مغرب/نوآبادیت	بالمقابل	مشرق/تیسری دنیا
عالمیت	بالمقابل	مقامیت/ثقافتی تشخص
مرکزیت	بالمقابل	تکثیریت
مہابیانیہ	بالمقابل	چھوٹے بیانیہ
اشرافیہ	بالمقابل	دبے کچلے عوام
برہمنی شعریات	بالمقابل	بھگتی صوفی سنت دور سے چلی آرہی عوامی شعریات

اس خاکے کے جوڑوں میں پہلے عنصر کا غلبہ صدیوں سے چلا آتا ہے۔ یعنی دوسرا عنصر پہلے کا 'غیر' تھا، دبا ہوا یا نظر انداز کیا ہوا تھا، اور اس کی اپنی کوئی پہچان نہ تھی اور اگر تھی تو پہلے عنصر کے حوالے سے اور اس کی رو سے تھی۔ مابعد جدید عہد کی آگہی کے بعد صورت حال تبدیل ہوئی ہے، اور دونوں جوڑے دار Binaries اضداد میں کشاکش کا جو نیا ڈسکورس پیدا ہوا ہے، اس میں دوسرا عنصر اب اپنی شرائط پر اپنی شناخت اس نوع سے کر رہا ہے کہ اصل اور غیر کی پہلی تعبیر پلٹنے لگی ہے اور پہلے عنصر کا ترجیحی غلبہ کم ہونے لگا ہے۔ (اس سے ملتی جلتی کشاکش پاکستان میں بھی ہے جس کی بہتر افہام وتفہیم وہیں کے مفکرین کا حق ہے)۔

اردو میں ہر چند کہ مابعد جدیدیت کی گفتگو شروع ہو چکی ہے لیکن ہم مزاجاً چوں کہ روایت پرست ہیں نیز چوں کہ حق تلفیوں کا شکار ہونے کی وجہ سے بے دلی، شکست خوردگی اور ذہنی انتشار کا بھی شکار ہیں، اس لیے نئے خیالات کو سمجھنے پرکھنے اور اردو کے تناظر میں ان کی معنویت کو بروئے کار لانے میں ہم کچھ سست رو بھی ہیں۔ ویسے دیکھا جائے تو اقلیت سے جڑے ہونے اور مرکزی حیثیت سے بے دخل ہو چکنے کی وجہ سے اردو کا مسئلہ ہے ہی مابعد جدیدی مسئلہ، اور ہم واقعتاً دوسرے عنصر یعنی 'غیر' Binary کے منظرنامے زد میں آ چکے ہیں۔ اس طرح کہ دوسری تمام ہندوستانی زبانیں اپنے اپنے خطوں اور صوبوں میں اقتدار پر فائز ہیں جب کہ اردو اپنے گھر میں بے گھر ہو کر ان سب زبانوں Other یعنی دوسرے درجے کا نظرانداز کیا ہوا 'غیر' بن چکی ہے۔ اور تو اور ہم خود ہی اپنے لیے ثانوی درجے پر قانع ہو چکے ہیں۔ دوسری طرف دیکھا جائے تو نئی پیڑھی کے شاعر اور ادیب اجنبیت، یاسیت اور بیگانگی کے ایجنڈے کو پیچھے چھوڑ کر تہذیبی اور تخلیقی سطح پر فعال ہو رہے ہیں۔ چناں چہ ان کا بار بار یہ اعلان کرنا کہ 'ان کا تعلق نہ فیشن گزیدہ جدیدیت سے ہے نہ فارمولائی ترقی پسندی سے' خاصا معنی خیز ہے۔ اور ایک طرف اشکال اور اہمال کی منطق کو رد کرتے ہیں تو دوسری طرف سیاسی پارٹیوں کے سکہ بند نظریوں کو اور دی ہوئی لیک کو بھی، لیکن ان کی بات کو نظرانداز کر دیا جاتا ہے کہ تمھاری حیثیت ہی کیا ہے۔ ہلکی سی زندگی کی رمق اگر ہے تو اس میں کہ نئی پیڑھی کے شاعر اور افسانہ نگار اب حد سے بڑھی ہوئی سماجی بیگانگی، داخلیت، شکستِ ذات اور لایعنیت سے اوب چکے ہیں اور اس حصار سے باہر نکل کر کھلی فضا میں سانس لینا اور زندگی کے نئے مسائل سے رشتہ جوڑنا چاہتے ہیں۔ اسی طرح افسانے میں اب کہانی پن کی واپسی پوری طرح ہو رہی ہے اور قاری کی بحالی پر بھی توجہ دی جانے لگی ہے۔ یہ سب مابعد جدیدیت کے دور میں داخل ہونے کی نشانیاں ہیں۔ تاہم کنفیوژن پھیلانے والے بھی اپنا کام کیے جا رہے ہیں کیوں کہ جب رویے بدلتے ہیں تو اقتدار کے مراکز پر بھی زد پڑتی ہے۔ جب جدیدیت کا آغاز ہوا تھا تو ترقی پسندوں نے بھی خوب خوب مخالفت کی تھی۔ چناں چہ اب اگر جدیدیت کے بعد کا نیا ڈسکورس شروع ہو رہا ہے تو وہ لوگ جو جدیدیت کے اسٹیبلشمنٹ سے وابستہ ہیں، وہ اگر فقط منفی باتیں کرتے ہیں یا نئی معنویت اور تبدیلیوں کو نظرانداز کر کے عمداً گمراہی پھیلاتے ہیں تو اس نفسیات کو سمجھنے کی ضرورت ہے۔ اس سے پریشان ہونے کی ضرورت نہیں۔ ایسا تو ہر دور اور ہر عہد میں ہوتا آیا ہے۔ یاد رکھنے کی بات تو یہ ہے کہ ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں۔ تبدیلی برحق ہے تبدیلی تو آئے گی اور تبدیلی تو اردو میں بھی آ

رہی ہے، البتہ اس کو تخلیقی طور پر لائیں گے فنکار، تخلیق کار، ادیب، شاعر۔ فکر و تنقید تو اپنا کام کر رہی ہے اور کرتی رہے گی، اور کھلا ڈسکورس جاری رہے گا۔ فنکار کے لیے بھی ضروری ہے کہ وہ نئی فکر و آگہی سے آزادانہ تخلیقی معاملہ کرے اور اپنے طور پر کھرے کھوٹے کو پرکھے۔ ادب میں کوئی Short Cut نہیں ہے۔ ادب کی پہلی شرط اس کا ادب ہونا ہے، اور ادب وہی ہے جو زندگی کی حرکت و حرارت سے جڑا ہوا ہو، اپنی تہذیبی پہچان رکھتا ہو، اور اپنے عہد کے ذہن و شعور 'سوز و ساز' درد و داغ و جستجو و آرزو، نہ صرف آواز ہو بلکہ موثر آواز ہو، اور یہ کہ یہ آواز سننے اور پڑھنے والوں کے دلوں میں اتر سکے:

افسردگی سوختہ جاناں ہے قہر میرؔ
دامن کو ٹک ہلا کہ دلوں کی بجھی ہے آگ

☆☆☆

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ

مابعد جدیدیت: تخلیقیت کی نئی لہر°

موجودہ منظرنامے پر جہاں ایک طرف پرانے ترقی پسند ہیں اور دوسری طرف جدیدیت کی جاتی بہار کا نظارہ کرنے والے اس کے مویدن ہیں، وہاں ان دونوں کے بیچوں بیچ نئی پیڑھی کے ادیبوں، شاعروں کا کارواں اپنی آوازوں اور زمزمہ سنجیوں کے ساتھ وقت کی تال پر سر دھنتا ہوا مستانہ وار آگے بڑھ رہا ہے۔ ان میں ہر حال کچھ لوگ ایسے بھی ہیں جن کو نئی تخلیقیت کا شدید احساس ہے اور جو آج کے دور کو 'تخلیقیت کی تیسری لہر' سے تعبیر کرتے ہیں:

فی زمانہ روایتی ترقی پسندی بے معنی آموختہ اور روایتی جدیدیت بھولا ہوا حافظہ ہے۔ بیسویں صدی کی آخری دہائی کے اس اختتامیت انگیز Endism تناظر میں نہایت مثبت طور پر مابعد جدیدیت سے نئے عہد کی تخلیقیت کا بسیط دور ہے۔ اس میں نئی وجودیت، ساختیات، مابعد ساختیات، مظہریات، تفہیمات، ردِ تشکیل اور قاری اساس تنقید کی لہریں بیک وقت رواں دواں ہیں اور آہستہ آہستہ اپنے منفی عناصر کا ارتفاع کر کے نئے عہد کی تخلیقیت سے ہم آہنگ ہو رہی ہیں...... سکہ بند محدود معنوں میں فیشن گزیدہ جدیدیت کی جو تحریک ۱۹۵۳ء میں ادارہ رسیدہ ترقی پسندی کے آہن پوش معتقدات کی فصیلوں کی شکست وریخت میں کامیاب ہوئی تھی، آج وہ خود حنوط شدہ دقیانوسیت، عصبیت اور ادعائیت کے مترادف ہوگئی ہے۔ یہ اپنے کو محفوظ گھونسلوں میں سمیٹنے کا ایک آسان وسیلہ بن چکی ہے اور مابعد جدیدی منظر نامے میں نئی فکر کی تازہ ہواؤں کو روکنے میں ناکام ہو کر خود اپنی شکست کی آواز بن گئی ہے۔ مابعد جدیدیت موضوعاتی، اسلوبیاتی، ساختیاتی، لفظیاتی اور نحویاتی سطح پر، بہت حد تک جدیدیت سے

° اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ، لاہور، ۱۹۹۶ء

متغائر اور متمائز ہے۔ اس کو اپنے فوری پیش روؤں سے سراسر انکار کرنے کی ضرورت نہیں ہے جو خود ہی اختتامیت (Endism) بہ کنار ہیں۔ مابعد جدید تنقید کے نئے جمالیاتی اور اقداری معیار (موٹے طور پر) (۱) باغیانہ ریڈیکل کردار (۲) وفور تخلیقیت (۳) کثیر معنیات (۴) متن کا لاشعور (۵) ادب میں سیاسی اور سماجی معنویت (۶) آئیڈیولوجی کی ہمہ گیر کارفرمائی (۷) قاری اور قرأت کا خلاقانہ تفاعل (۸) فن پارے کی تمام طرفوں کی واشگافی ہے۔ ان مابعد جدید ادبی اور فکری معیاروں اور قدروں کی نسبت جدیدیت گزیدہ، منجمد جمالیاتی فکر سے نہیں ہے۔ یہ اکثر متجسس، تازہ کار اور متحرک جمالیاتی اور اقداری فکر ہے۔ عصر سیاق میں نئی قدریں، نیا حسن، نیا آدمی، نئی دنیا اور نیا انصاف ہی یک سر غیر مرئی ہے۔ اس لیے آج کی سب سے بڑی ضرورت ہے کہ نئی فکر، معیار اور قدر کی بابت سمجھوتہ پرست اور مصلحت گزیدہ رویے اور برتاؤ کو ختم کیا جائے اور ہر نوعیت کے تنظیم پرور اور فرقہ پرست فکری اور فنی جمود سے بے محابا نبرد آزما ہوا جائے جو یک سر روایت (ادبی فرقہ واریت یا مردہ روایت) کے مترادف ہے۔ ان کے برخلاف اپنے قومی اور عالمی سیاق سے جڑ کر اپنی عظیم تر زندہ اور متحرک روایت کی روشنی میں مابعد جدید معاشرے کی نوزائیدہ اور پروردہ نئے عہد کی تخلیقیت کی پرورش کی جا سکے۔"

(نظام صدیقی/ایوان اردو، فروری ۱۹۹۶ء)

جدید تر شاعری:

نئی تخلیقی فضا میں پرورش پانے والی نئی نظم اور نئی غزل کا تذکرہ کئی لوگوں کی تحریروں میں آتا رہا ہے۔ وزیر آغا، حامدی کاشمیری، فضیل جعفری، قمر جمیل، نظام صدیقی، فہیم اعظمی، عتیق اللہ، مظفر حنفی اور کئی دوسرے حضرات جدید تر شاعری اور نئے رویوں پر بالعموم اظہار خیال کرتے رہے ہیں اور ان سب نے اپنے اپنے نتائج اخذ کیے ہیں جن سے اختلاف و اتفاق کی گنجائش ہو سکتی ہے۔ کچھ لوگوں نے البتہ بالخصوص نئی غزل پر توجہ کی ہے۔ ایسے مطالعات میں ڈاکٹر سید محمد عقیل (نئی غزل کا بدلتا ہوا رنگ۔ انداز ے، الہ آباد، ۱۹۸۵) ڈاکٹر اسعد بدایونی (نئی غزل کی صورت حال۔

قومی آواز دہلی ۱۹۹۴ء) ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی (جدید غزل کی صورت حال۔ صریر کراچی ۱۹۹۵ء) ڈاکٹر شہپر رسول (جدید تر غزل کی شناخت۔ کتاب نما، دہلی ۱۹۹۵ء) اس اعتبار سے قابل ذکر ہیں کہ ان میں مثالوں کی روشنی میں جدید تر (مابعد جدید) غزل کے تخلیقی خدوخال کا تجربہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ کچھ مضامین ایسے بھی لکھے گئے ہیں جن میں ساری توجہ پاکستان کی جدید تر غزل پر ہے، مثلاً یوسف حسن (اوّلین پاکستانی نسل کی غزل۔ اردو ادب، اسلام آباد۔ جنوری ۱۹۹۴ء) خاور اعجاز (ستر کی دہائی کے چند غزل گو۔ اردو ادب، اسلام آباد ۱۹۹۴ء) قرۃ العین طاہرہ (نئے پاکستانی غزل گو اردو ادب، اسلام آباد ۱۹۹۴ء) ان مضامین میں جدید تر غزل کے خدوخال سے بحث کی گئی ہے اور امتیازی خصوصیات کا تجزیہ بھی ہے نیز دونوں ملکوں سے بیسیوں نام گنوائے گئے ہیں۔ اگر نام دیکھنا مقصود ہوں تو ان مضامین سے رجوع کیا جا سکتا ہے۔ ان کی تمام باتوں سے اتفاق ہو یا نہ ہو، اتنی بات اظہر من الشمس ہے کہ شاعری میں تبدیلی آچکی ہے۔

جدید تر فکشن:

چند الفاظ فکشن کے بارے میں۔ علاوہ ان تمام بدلتی ہوئی ترجیحات اور میلانات کے جن کا ذکر پہلے کیا گیا اور جن کا اثر ناول اور افسانے پر بھی پڑ رہا ہے۔ افسانے میں سب سے بڑی تبدیلی نظریاتی طور پر ''کہانی کی واپسی'' ہے۔ بعض لوگ اس کو بیانیہ کی واپسی بھی کہنے لگے ہیں جو صحیح نہیں۔ بیانیہ تو بیانیہ ہے جس میں کوئی بھی تجربہ جائز ہے۔ بیانیہ اکہرا یا رومانی یا حقیقت پسندانہ ہو سکتا ہے تو علامتی یا تجریدی بھی ہو سکتا ہے۔ بیانیہ تو فکشن کا پیرایہ ہے۔ کہانی اس کا جز ہے بمعنی Storyline جو بیانیہ میں جاری رہتی ہے یا جس سے پلاٹ بنا جاتا ہے یا جو کرداروں یا واقعات یا مکالموں یا مناظر کی تشکیل کرتی ہے اور یہ سب مل کر بیانیہ بناتے ہیں۔ جدیدیت کی بعض انتہائی شکلوں میں کوتاہی یہ ہوئی کہ علامتیت اور تجریدیت کو حرف آخر سمجھ لیا گیا اور فیشن پرستی کی مقلدانہ روش کے تحت یہ لے اس قدر بڑھا دی گئی کہ دوسرے تیسرے درجے کے بعض فنکاروں کے ہاتھوں کہانی کی صورت ہی مسخ ہو گئی۔ اس میں افسانے کے فن اور صدیوں کے ثقافتی تقاضوں سے عمداً چشم پوشی بھی کی گئی۔ اس زمانے کا ایک عام نعرہ تھا کہ جدید افسانے کو جدید بنانے کے لیے اس سے کہانی پن کا اخراج ضروری ہے۔ کتھا کہانی اور حکایت کی جو روایت صدیوں سے ہمارے

تہذیبی مزاج اور اجتماعی لاشعور کا حصہ ہے اور ہمارے خون میں شامل ہے، اسے نظر انداز کیا گیا۔ ہر چند کہ کہانی پن افسانے سے کبھی پوری طرح غائب نہیں ہو سکا، (قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، سریندر پرکاش (بعد کہانیاں) محمد منشا یاد اور بہت سے دوسرے سامنے کی مثالیں ہیں) لیکن جدیدیت کی تھیوریٹکل ترجیحات میں کہانی کی بے حرمتی شامل رہی۔ ۱۹۸۰ء میں جامعہ ملیہ اسلامیہ میں اردو افسانے پر جو ہند و پاک سیمینار ہوا تھا، راقم الحروف نے اس میں پہلی بار جدیدیت کی اس کوتاہی کے خلاف آواز اٹھائی تھی۔ اردو افسانہ، روایت و مسائل کا آخری مضمون ''نیا افسانہ: روایت سے انحراف اور مقلدین کے لیے لمحہ فکریہ'' اسی مسئلے کو لے کر لکھا گیا تھا۔ پھر ۱۹۸۵ء میں، میں نے جو سیمینار غالب اکادمی میں نئے اردو افسانے پر کرایا تھا اس میں شامل ''نیا اردو افسانہ: علامت، تمثیل اور کہانی کا جوہر'' میں بھی اس نکتے کو بالتفصیل اٹھایا گیا۔ اب جو اردو میں بچوں کو بھی اس کی خبر ہو گئی ہے تو سمجھا یہ جا رہا ہے کہ بیانیہ کی واپسی ہو رہی ہے اور اسے گویا ترقی پسند افسانے کی بحالی سے تعبیر کیا جا رہا ہے۔ فکر ہر کس بقدرِ ہمتِ اوست۔ ترقی پسندی کے بعد جس چیز سے گریز تھا وہ تھی جذباتی رومانیت، کھلی نعرے بازی، سیاسی تبلیغ و تلقین، یا اکہری حقیقت نگاری جس کو سماجی حقیقت نگاری کا خوبصورت نام دیا گیا تھا، چناں چہ ''کہانی پن کی واپسی'' کا مطلب اشتہار زدہ سیاہ و سفید میں زندگی کو دیکھنے والی سماجی حقیقت نگاری کی بحالی ہرگز نہیں۔ مجھے افسوس ہے کہ بعض لوگوں کی یہ خوش فہمی مبنی بر حقائق نہیں ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ نہ صرف ہندوستان کی دوسری زبانوں میں بلکہ مابعد جدید عہد کے عالمی منظر نامے میں بھی بے معنی اور بے مصرف تجریدیت، ابہام و اشکال و اہمال کی منطق ردّ ہو گئی ہے۔ میلان کنڈیرا، گارسیا مارکیز، بورخیس، امبرٹو ایکو سامنے کی مثالیں ہیں۔ اردو اور ہندی ہی میں نہیں، بنگالی، گجراتی، مراٹھی، کنڑ، ملیالم ہر جگہ واضح طور پر تبدیلی آ رہی ہے۔ یہ تبدیلی نئے لکھنے والوں میں تو ہے ہی پرانے لکھنے والے بھی بدل رہے ہیں۔

دوسری زبانوں میں کیا تبدیلی آ رہی ہے، اگر اس میں کسی کو شبہ ہو تو رسالہ 'انڈین لٹریچر' کا شمارہ (۱۷۴) دل چسپی کا خاصا سامان رکھتا ہے۔ اس میں گجراتی کے بارہ مشہور لکھنے والوں (کانجی پٹیل، موہن پرمار، ہمانشی شیلت، بابو سُتھر، بھارت ناک، بھوپن کھاکھر، رت دودھت، ہرشد ترویدی، اجیت ٹھاکر، جنگ ترویدی، بندو بھٹ اور پین پٹیل) کی منتخب کہانیاں شامل ہیں اور

سمن شاہ نے گجراتی کہانی پر تنقیدی جائزہ لکھا ہے۔ اس پر انڈین لٹریچر کے مدیر سچدانندن نے جو اداریہ سپرد قلم کیا ہے وہ ہم سب کے لیے توجہ طلب ہے۔ سچدانندن کا کہنا ہے کہ ان کہانیوں کے لیے انڈین لٹریچر کی خصوصی اشاعت وقف کرنے کا مقصد قارئین کو یہ بتانا ہے کہ گجراتی کہانی میں ایک مثبت تبدیلی رونما ہو چکی ہے اور کہانی بیمار منفیت اور شہری زندگی پر تصنع اور اوڑھی ہوئی اجنبیت کے آسیب سے نکل کر قصبے اور گاؤں کی کھری اور جینوئن زندگی اور اس کے سچے مسائل کی طرف مڑ گئی ہے۔ سچدانندن نے اس رجحان پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ جدیدیت جس طرح شہری زندگی کی تنگ نائے اور منفی ذات پرستی کے حصار میں گھر گئی تھی، کہانی میں نئی تبدیلی اس سے واضح انحراف ہے۔ سچدانندن نے یہ بھی لکھا ہے کہ اس نوع کی تبدیلی فقط گجراتی ہی میں نہیں ہوئی، دوسری زبانوں میں بھی فضا بدل رہی ہے۔ بنگال کی ''اتر آدھونک'' یعنی مابعد جدید کہانی بھی اپنے آس پاس کی سچی زندگی کی حرارت کو پیش کرنے لگی ہے۔ سچدانند خود ملیالم کے ادیب اور شاعر ہیں۔ اپنی زبان ملیالم کے بارے میں انھوں نے لکھا ہے کہ ملیالم کے نئے ادیب جدیدیت سے منحرف ہو چکے ہیں۔ جدیدیت مخالفت نئے ملیالی ادیبوں کے موقف کے بارے میں انھوں نے خود لکھا ہے وہ غور طلب ہے۔ ان کے الفاظ یہ ہیں:

> The anti-modernist fiction writers of malayalam refuse to share the modernist ideology of solipsism, exile, ennui, absurdity, futility and alienation.

سچدانندن نے مزید لکھا ہے کہ تمل، تیلگو، کنٹری اور اڑیا کے ادیب اپنی جڑوں سے کبھی دور نہیں گئے اور جہاں تک دلت لٹریچر کا تعلق ہے، دلت لٹریچر کی نوعیت ہمیشہ زمینی اور قصباتی اور دیہاتی رہی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ دوسری زبانوں میں نیا رجحان بے یقینی سے یقین کی طرف، اجنبیت سے سماج کی طرف اور ذہنی تنہائی اور اکیلے پن سے جذباتی وابستگی کی طرف ادب کا سفر ہے۔ موضوعات اور تخلیقی رویوں میں بھی فرق آیا ہے اور ان تبدیلیوں کا اثر زبان اور اظہار و بیان پر بھی ہو رہا ہے۔ نئے آواں گارد نے اشکال سے مملو، یا فیشن گزیدہ تجریدی، علاماتی، نیز پیچیدہ یا خواہ مخواہ مرعوب کرنے والی منجمد زبان کو ترک کر دیا ہے اور عام زندگی کے تجربے سے ابھرنے والی زندہ، سچی، گرم اور دھڑکتی ہوئی زبان، نیز روزمرہ اور کہاوتوں اور بولیوں کو لے لیا

ہے۔ ان نئے لکھنے والوں نے ابہام کی منطق کو رد کر کے کتھا کہانی کی صدیوں پرانی روایات یعنی کہانی پن کے تخلیقی تفاعل اور کہانی کہنے اور سننے کے عمل سے بھی ازسرِنو رشتہ جوڑا ہے۔ ہندوستانی زبانوں میں مابعد جدیدیت کے جلو میں جو تبدیلیاں آ رہی ہیں، ان میں ایک واضح مثبت اور صحت مند فضا ہے۔ ستچد انندن کا کہنا ہے کہ ان نئی تبدیلیوں سے کہانی ایک بار پھر ہندوستانی زندگی کی جدوجہد کے بڑے ڈسکورس سے جڑ رہی ہے اور اس میں زمینی رشتوں کا کھرا پن آ رہا ہے۔ ○

آج اردو افسانہ نگاروں میں شاید ہی کوئی ہو جو بے مقصد ابہام یا فیشن گزیدہ تجریدہ وابہام کی منطق کی تائید کرتا ہوا یا کہانی پن کے خلاف ہو یا کہانی کی سماجی معنویت سے انکار کرتا ہو۔ ویسے دیکھا جائے تو اردو میں تجربات کی زد میں افسانہ ہی زیادہ رہا ہے۔ ناول جس فنی حوصلہ مندی کا متقاضی ہے وہ ویسے ہی خال خال تھی۔ اردو ناول ترقی پسندی کے محدود اشتہاری دور سے قطع نظر زیادہ تر تاریخی ڈسکورس سے جڑ رہا ہے اور ناول کے سماجی منصب سے انکار کم ہی کیا گیا۔ پھر ایک بڑا Watershed قرۃ العین حیدر کی تخلیقی شخصیت بھی ہے، جس کی جاری وساری روح ہی تاریخ کا جزر ومد، وقت کا پہاڑ اور ملی جلی تہذیب کی وہ خوشنما دھنک ہے جس کے رنگوں میں ہندی اور اسلامی اقدار کا خون گھلا ملا ہے اور اس سے بھی بڑھ کر انسانی مقدر کی کشمکش، جس کا المیہ زماں کی گردش ہی رقصاں وگرداں نظر آتا ہے۔ انتظار حسین کا داستانی اسلوب بھی ثقافتی جڑوں کی تلاش کا عمل ہے۔ ہندوستانی مسلمانوں کی ایک ہزار برس کی تہذیبی تاریخ کے نقوش انتظار حسین کے ذہن میں متحضر ہیں۔ ان کے یہاں ماضی اور حال دونوں ایک دوسرے کی طرف سفر کرتے ہیں۔ ادھر پاکستانی معاشرے کی ناولاتی تشکیل جیسی ان کے ناولوں میں ملتی ہے اور کہیں نہیں ملتی۔ ان کے علاوہ دوسرے لکھنے والوں کے یہاں بھی معاشرے کے تضادات اور مسائل پوری فنی آب وتاب سے نمایاں ہیں۔ کہنے کا مقصد ہے کہ ناول نے تحریکاتی اتھل پتھل میں اپنی راہ کھوٹی کم ہی کی ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ غیر ضروری تجریدیت تو اردو ناول کو کبھی ہضم ہوئی ہی نہیں، جو دو ایک مثالیں ہیں وہ بھی تمثیلی اور داستانی اسلوب کی زائیدہ ہیں۔ مثلاً مظہر الزماں خاں کا 'آخری داستان گو' غضنفر کا 'پانی' یا عشر ظفر کا 'آخری درویش' ان سب کی فضا ثقافتی ہے اور داخلی استعاراتی پیرایہ اوّل وآخر

○ اسی سے ملتی جلتی صورت پاکستانی زبانوں کے ادب کی بھی ہے۔ تاہم پاکستانی زبانوں کے ادبیات کا مابعد جدیدی نقطۂ نظر سے مطالعہ بہ تفصیل کیا جانا چاہیے۔ (مرتب)

داستانی ہے۔ قطع نظر ایسی خال خال مثالوں سے ادھر جو ناول سامنے آئے ہیں مثلاً مکان (پیغام آفاقی) دو گز زمین، خوابوں کا سویرا (عبدالصمد) فائر ایریا (الیاس احمد گدی) گیان سنگھ شاطر (گیان سنگھ شاطر) ندی (شموئل احمد) بیان (مشرف عالم ذوقی) کہانی انکل (غضنفر) یا بعض دوسرے ان میں کسی کا بیانیہ تجریدیت یا اشکال و اہمال کی منطق پر قائم نہیں، بلکہ سب کے سب مسائلی ناول ہیں اور معاشرت کے ہلکے پھلکے گہرے رنگوں سے گندھے ہوئے ہیں۔ ان تازہ ترین اردو ناولوں کی موجودگی میں ناول کے سماجی منصب سے یا آئیڈیولوجیکل تشکیل ہونے سے انکار کرنا اپنی ادب نافہمی کا ثبوت دیتا ہے۔

جدید تر تنقید: رہی تنقید اور نئی ادبی تھیوری تو اس پر بہت کچھ پہلے عرض کر چکا ہوں۔ مزید کچھ کہنے کی گنجایش ہے نہ ضرورت۔ فقط یہ ایک کہ ادھر ایک کرم فرمانے لکھا کہ اینگلو امریکی تنقیدی ماڈل رد ہو چکا جو معروضی تھا تو کیا اب تنقید نظریاتی ہوگی؟ لیکن فلاں صاحب تو کہتے ہیں کہ تنقید نظریاتی ہو ہی نہیں سکتی۔ یہ سوال ایک بہت بڑے مغالطے کا حصہ ہے جس کو نوآبادیاتی ذہنیت برسوں تک پیدا نہیں کرتی اور پروان چڑھاتی رہی ہے۔ بہتوں کو اس کا اندازہ نہیں کہ جدید تنقید کی معروضیت نظر کا دھوکا ہے، جو زندگی کی کشاکش کے زندہ ڈسکورس سے توجہ ہٹا کر تکنیکی بحثوں میں الجھاتی ہے۔ سوال کرنے والے کو یہ معلوم ہی نہیں کہ بنیادی طور پر اینگلو امریکی تنقید کا ماڈل موضوعی اور بورژوائی تھا اور اس لیے رد ہوا کہ معنی کے اس نیرنگ نظر کی جو ادب میں زندگی اور ثقافت اور تاریخ کے بڑے پینوراما سے آتا ہے یہ تنقید متحمل ہو ہی نہیں سکتی کیوں کہ معنی وحدانی ہے ہی نہیں، سیال ہے اور وقت کے محور پر گردش میں ہے۔ ادبی حسن معنی کی بحثوں سے وقت اور ثقافت اور آئیڈیولوجیکل ڈسکورس کا اخراج ممکن ہی نہیں۔ یہ ادب کو بے روح کرنے کی آسان ترین اور خوش آیند راہ تھی جو نوآبادیاتی ذہنیت کو خوب راس آتی تھی۔ اب مابعد نوآبادیاتی عہد میں اگر ہیئتی ماڈل رد ہو چکا تو کیا تنقید نظریاتی ہو جائے گی، یہ خدشہ ہمارے اسی ذہنی رویے کا غماز ہے کہ اگر یہ لیبل نہیں تو اس لیبل کی جگہ دوسرا لیبل لگانا ضروری ہے۔ یا یہ لیک نہیں تو کوئی دوسری لیک تو ہوگی ہی۔ یعنی جدیدیت نہیں تو مراجعت اور اگر ہیئتی نہیں تو پھر نظریاتی۔ اس کا ابھی اندازہ ہی نہیں کہ ادبی سوچ کے یہ دونوں زاویے رد ہو چکے ہیں اور ان کے بعد ادبی تھیوری کی نئی صورت ان جکڑ بندیوں اور

فیشن و فارمولے سے ہٹ کر بھی ہوسکتی ہے۔ اوّل تو یہ ذہن نشین رہے کہ اگر نظریے سے مراد نظریۂ حیات، نظریۂ اقدار یا آئیڈیولوجی ہے تو ادب ہے ہی یکسر نظریاتی۔ اور جب ادب اس معنی میں نظریاتی ہے تو تنقید کیسے غیر نظریاتی ہوسکتی ہے؟ لیکن نظریاتی سے مراد پارٹی نوسٹ کی محتاج اور تبلیغ پر مامور اشتہار سازی بھی نہیں، بلکہ واضح رہے کہ اپنے عہد کے ذہنی ڈسکورس سے آگاہ ''حریت کوش سوچ۔'' نئی تھیوری کی سب سے بڑی دین اگر کچھ ہے تو یہ کہ اس نے ہر طرح کی کلیت پسندی اور جبریت کا ڈٹ کر مقابلہ کیا ہے۔ دوسرے سے لیبل لگانے کے، ضابطے بنانے کے یا لائحۂ عمل دینے کے خلاف ہے کیوں کہ ضابطے خواہ وہ کیسے ہوں ادعائیت اور جبریت کی طرف لے جاتے ہیں یا اسٹیبلشمنٹ بناتے ہیں جو تخلیقیت کی آزادی کے منافی ہیں۔ نئی ادبی تھیوری نہ کوئی لائحۂ عمل دیتی ہے نہ کوئی نظریاتی تعریف ہی وضع کرتی ہے، کیوں کہ ایسا کرنا فکری و تخلیقی آزادی پر پہرہ بٹھانے کے مترادف ہے۔ اس بات کو ذہن نشین کرنے کی ضرورت ہے کہ نئی تھیوری تخلیق اور تنقید کو لائحۂ عمل یا ضابطہ نہیں نئی بصیرتوں کی روشنی دیتی ہے کہ ادب کیا ہے، زبان و معنی کی نوعیت کیا ہے، ادب بطور ادب قائم کیسے ہوتا ہے اور پڑھا اور سمجھا کیسے جاتا ہے، یا لطف اندوزی اور جمالیاتی حظ کی نوعیت کیا ہے یا قاری اور قرأت کا تفاعل کیا ہے وغیرہ۔ اس کی سب سے بڑی یافت جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں، زبان و ادب و ثقافت کی نوعیت و ماہیت کی وہ آگہی ہے جو معنی پر چلے آرہے جبر کو توڑتی ہے اور معنی کی طرفوں کو کھول دیتی ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو تنقید اوّل تو قرأت کا استعارہ ہے، دوم ادب فہمی کا وظیفہ ہے اور سوم ثقافتی عمل کا حصہ ہے۔ مابعد جدید عہد میں جو تنقید رائج ہوگی اس کی اصل آزمائش اسی میں ہے کہ وہ سکہ بند ترقی پسندی اور فیشن گزیدہ جدیدیت دونوں کے کلیشے آلود متعینہ معنی اور کلیت پسندانہ تصورات سے آزاد ہو، اور نوعیت کے اعتبار سے غیر مقلدانہ ہو تاکہ کوئی ادبی اسٹیبلشمنٹ پہرہ نہ بٹھا سکے اور تخلیق کے لیے تازہ کار فکر و نظر کی راہ کھلی رہے۔

سیلِ وقت میں نئے پرانے کا ساتھ:

آخر میں اس بات کی طرف بھی اشارہ ضروری ہے کہ یہ بات معلوم ہے کہ ادبی رجحانات کلنڈر کے اوراق کی طرح نہیں بدلا کرتے اور اکثر و بیشتر تحریکوں کے لیے جن سنین کا تعین کیا جاتا ہے، وہ رجحانات ان سے بہت پہلے اپنے قدم جمانا شروع کر چکے ہوتے ہیں۔ مثلاً محمد ن

اینگلو اورینٹل کالج ۱۸۷۷ء میں قائم ہوا۔ مسدس حالی ۱۸۷۹ء میں لکھی گئی اور مقدمہ ۱۸۹۳ء میں منظر عام پر آیا لیکن سرسید تحریک ان سنگ میل کارناموں سے دہائیوں پہلے شروع ہو گئی تھی، جب دہلی میں ٹرانسلیشن سوسائٹی قائم ہوئی اور ماسٹر رام چندر اور ان کے رفقا کی مساعی سے محبِ ہند اور فوائد الناظرین جاری ہوئے تھے، نیز جب ڈاکٹر اشپرنگر کے اشتیاق دلانے پر سرسید احمد خاں نے دہلی کی عمارتوں کا احوال بطور آثار الصنادید لکھنا شروع کیا اور کچھ بعد سائنٹفک سوسائٹی کا قیام عمل میں آیا۔ اسی طرح ترقی پسندی کا رسمی افتتاح خواہ ۱۹۳۶ء میں ہوا، لیکن 'انگارے' تین برس پہلے منظر عام پر آکر شعلہ سامانی کر چکی تھی، مزید برآں جوش کی 'گرمی اور دیہاتی بازار' یا 'کسان' جیسی نظمیں شعلہ و شبنم (اشاعت ۱۹۳۶ء) سے برسوں پہلے رسائل میں نکل چکی تھیں اور عوامی و انقلابی شاعری کی فضا سازی کر چکی تھیں۔ جدیدیت کے ساتھ بھی ایسا ہی ہوا۔ جدیدیت کا باقاعدہ آغاز تو آزادی کے بعد کی دہائیوں میں ہوا لیکن حلقہ ارباب ذوق نے بیج بہت پہلے ڈال دیا تھا اور اسی زمانے کے ابھرنے والے میراجی اور راشد جدیدیت کے نمائندہ ترین شعرا قرار پائے۔ ایسی کچھ زمانی کیفیت مابعد جدیدیت کی ہے۔ عالمی منظر نامہ تو اینگلو امریکی موضوعی بورژوائیت کے رد ہوتے ہی بدلنا شروع ہو گیا تھا۔ اردو میں بھی نوآبادیاتی ذہنیت سے چھٹکارا پانے اور دونوں تحریکوں کے متعینہ معنی کے جبر سے رہائی پانے اور دی ہوئی لیک سے گریز کا عمل جدیدیت کے عروج ہی کے زمانے میں شروع ہوا تھا۔ اور دونوں رویوں سے ہٹ کر ایک متبادل تخلیقی فضا بھی بننا شروع ہو گئی تھی، البتہ مسائل صاف ہونا شروع ہوئے نئی ادبی تھیوری کی پیش رفت کے بعد، جس کے کچھ مقدمات کا ذہن نشین ہونا ہنوز باقی ہے، اس لیے کہ اس کی بہت سے بصیرتیں: مثلاً کسی بھی نظریے کا مطلق اور حتمی نہ ہونا، ہر طرح کی مرکزیت کا زوال اور تکثیریت کا برحق ہونا، آئیڈیولوجی اور ثقافت کا زبان میں نقش ہونا، معنی کا وجدانی نہ ہو کر مسلسل گردش میں ہونا، فن پارے کا کلی طور پر خود مختار یا خود کفیل نہ ہونا؛ یا معنی کو موجود بنانے کے عمل میں مصنف کے علاوہ قاری اور قرأت کے تفاعل کا شریک ہونا اور اس عمل کا تاریخ کے ڈسکورس کے اندر اور بدلتی ہوئی ذہنی توقعات کے اُفق پر واقع ہونا، ایسے مقدمات ہیں جن کو انگیز کرنے کے لیے پہلے سے چلے آرہے سکہ بند مفروضات اور ذہنی تحفظات سے ہاتھ اٹھانا بہت ضروری ہے۔

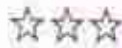
ویسے دیکھا جائے تو مابعد جدید چیلنج میں اکیسویں صدی کے قدموں کی چاپ صاف سنائی

دے رہی ہے۔ اس کے بہت سے ریڈیکل رویوں کا رخ ہے ہی مستقبل کی طرف۔ جیسے وضاحت کی گئی، وقت سے پہلے آنے والے وقت کی پرچھائیں پڑنے لگتی ہے۔ گویا بیسویں صدی کی آخری دہائی ہی سے اکیسویں صدی کا عمل دخل شروع ہو چکا ہے۔ ویسے تو نئے منظرنامے کی تشکیل اصلاً نئی پیڑھی کے ہاتھوں ہی ہو رہی ہے، لیکن ادب چوں کہ ایک سلسلہ جاریہ ہے، اس میں نیا پرانا ساتھ ساتھ بھی چلتا رہتا ہے۔ بالکل جیسے پریم چند اور ملک راج آنند اور جوش بہت پہلے سے لکھ رہے تھے، پھر یہی لوگ نئے رجحان کے نقیب بھی ٹھہرے یا جیسے راشد یا میرا جی یا آل احمد سرور نے اپنے بعد آنے والی نوجوان نسلوں کا ساتھ دیا، اسی طرح جدیدیت کے بہت سے نامور شعرا اور فکشن لکھنے والوں میں بھی آج سے بہت پہلے تبدیلی آنا شروع ہو چکی تھی، اور اندر ہی اندر انھوں نے دونوں طرح کی لیک کو تخلیقی طور پر مسترد کرنا شروع کر دیا تھا۔ یہ عمل وقت کے ساتھ ساتھ روشن ہو رہا ہے۔ ویسے بھی ادب کی دنیا آزادی اور اختلاف کی دنیا ہے۔ مابعد جدیدیت یوں بھی طرفوں کو کھولنے، ہر طرح کے جبر اور کلیت پسندی کو رد کرنے اور تخلیق کے جشنِ جاریہ میں سب کو شریک کرنے سے عبارت ہے۔ اس میں کسی طرح کے ردِّ عمل، تنگ نظری، تشدد اور ادعائیت کے لیے قطعاً کوئی گنجایش نہیں۔ یہ کسی نوع کی دشمنی یا مخاصمت کی روادار نہیں بلکہ اس طرح کے رویوں کو بھی ردّ کرتی ہے۔ ادب میں متوازی دھاروں کا بہتے رہنا کوئی اچنبھے کی بات نہیں۔ جدیدیت کی مقبولیت کے زمانے میں ترقی پسند بھی اپنا کاروبار کرتے رہے بلکہ اب تک اپنے جشن چہل سالہ منا رہے ہیں، سو مابعد جدید چیلنج کے بعد اگر جدیدیت بھی اپنا جلوۂ جاناں دکھاتی رہتی ہے تو اس میں حرج کی کوئی بات نہیں۔ ایک لطیفہ بلکہ واقعہ سن لیجیے۔ آل انڈیا ریڈیو میں جب اردو سروس کا آغاز ہوا تو ساغر نظامی ڈپٹی چیف پروڈیوسر بنائے گئے۔ سلام مچھلی شہری پروگرام کو ترتیب دیتے تھے۔ ایک سلسلہ شروع کیا گیا یادِ رفتگاں، جس میں مرحومین کا کلام ان کی آواز میں سنایا جاتا تھا۔ ایک بار اناؤنسر کی غلطی سے ساغر نظامی کا کلام یادِ رفتگاں میں نشر ہو گیا۔ اگلی صبح جب برآمدے میں ساغر نظامی کر وفر سے سیاہ شیروانی پر سرخ پھول لگائے نمودار ہوئے تو بیچارے سلام کی سٹی گم۔ ساغر نے کہا چہ خوب، بازی بازی بہ ریش بابا ہم بازی۔ سلام نے کہا حضرت خیریت کیا ہوا۔ ساغر نے پوچھا ابے عقل ماری گئی ہے، ہم تمھیں زندہ نظر نہیں آتے۔ سلام نے جواب میں کہا ساغر صاحب آپ زندہ ہیں تو کیا شاعری تو مرحوم ہو چکی! بعینہٖ یہی معاملہ تحریکوں اور ادوار کا ہے۔

رجحانات بدل جاتے ہیں لیکن لوگ چلتے رہتے ہیں۔ یہ ادب کے پے نوراما کا کمال ہے کہ جہاں ایک طرف مجاز و مخدوم کی زمزمہ سنجیاں سنائی دے رہی ہیں، اسی اسٹیج سے استاد ناطق گلاوٹھوی اور نوح ناروی بھی اپنا کلام معجز بیان عطا فرما رہے ہیں۔ ادب کی جمہوریت عجب جمہوریت ہے۔ اس میں نیا پرانا، ادنیٰ، اعلیٰ، قدیم جدید، چھوٹا بڑا، جوانِ رعنا اور پیر فرتوت سب کی گنجایش ہے۔ وقت دیر سویر سب کا حساب کر دیتا ہے۔ ہم آپ نہیں، خیال خیال سے، دلیل دلیل سے اور ڈسکورس ڈسکورس سے ٹکراتا ہے اور یوں فرسودہ اور از کار رفتہ اپنے آپ منہدم ہو جاتا ہے۔ نئی پیڑھی اگر آج اپنی شناخت الگ چاہتی ہے تو ہم آپ روکنے والے کون ہیں۔ یہ بہ ہر حال بشارت کی گھڑی ہے اور اس کا خیر مقدم برحق ہے۔

دیکھیے اس بحر کی تہ سے اچھلتا ہے کیا
گنبدِ نیلوفری رنگ بدلتا ہے کیا

☆☆☆

ڈاکٹر وزیر آغا

غالب کے ایک شعر کا پس ساختیاتی تجزیہ ○

غالب کا ایک شعر ہے:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

غالب کے اس شعر میں تخلیقی عمل کے جن مراحل کا ذکر ہوا ہے، ان میں بالترتیب غیب، مضمون، خیال، آواز اور خامہ ابھر کر سامنے آئے ہیں۔ غیب وہ منطقہ ہے جس میں زماں اور مکاں کی دوئی ناپید ہے، جہاں لامتناہیت تمام حدود کو عبور کر چکی ہے۔ سارے نشیب و فراز اور جزر و مد ہم وار ہو گئے ہیں۔ یہ ایک طرح کا ''خالی پن'' یا Void ہے جس میں اندر اور باہر کی تفریق تک موجود نہیں ہے۔ پہلے اور بعد کی تقسیم بھی مٹ گئی ہے تاہم ''نہ ہونے'' کا یہ عالم ایک ایسی موجودگی بھی ہے جس سے وقتاً فوقتاً ''ہونے'' کا کوندا باہر کو لپکتا ہے۔ غالب نے اس کوندے کو ''مضمون'' کا نام دیا ہے۔ ہمارے ہاں ''مضمون'' کا لفظ بالعموم موضوع یا معنی یا داخلی تجربے کی نشان دہی کے لیے مختص رہا ہے۔ ممکن ہے شعوری سطح پر غالب کے پیش نظر بھی مضمون کا یہی مفہوم ہو، مگر لاشعوری سطح پر غالب کے اس شعر میں مضمون کا لفظ ''کوندے'' کے مفہوم ہی میں استعمال ہوا ہے۔ کوندا جو ایک ایسی نورانی عبارت ہے جس کا کوئی متعین معنی برائے ترسیل نہیں ہے۔ (کوہ طور کا واقعہ پیش نظر رہے جہاں اس کوندے نے نظروں کو خیرہ کر دیا تھا اور یوں ناقابل ترسیل ہونے کا ثبوت مہیا کر دیا تھا) گویا مضمون ایک ایسی تجرید ہے جو قوسوں، لکیروں، زاویوں، یا بہ قول دریدا Paths' Channels' Grooves' Tracks' Traces, اور Furrows پر مشتمل ہے۔ یہ ایک طرح کا دکھائی نہ دینے والا خاکہ یا بلیو پرنٹ ہے۔ اقلیدس کا ایک غیر مربوط مظہر جس نے ابھی اپنی پیشانی پر معنی

○ معنی اور تناظر، سرگودھا، ۱۹۹۸ء

کا تلک نہیں لگایا مگر بعد ازاں لکیروں اور Traces کی حامل اس تحریر پر "خیال" کے نقوش ابھرنے لگتے ہیں یعنی صورتیں اور Icons نمودار ہوتے ہیں۔ خیال آفرینی کے اس عمل کو بت گری کا عمل بھی کہا جا سکتا ہے۔

نفسیات والے آرکی ٹائپ کو نظر نہ آنے والی کھائی سے موسوم کرتے ہیں مگر جب یہ کھائی صورت پذیر ہوتی ہے تو اسے Archetypal Image کا نام دیتے ہیں۔ یہی عمل مضمون کے خیال میں منتقل ہونے میں دکھائی دیتا ہے۔ غالب یہ کہہ رہا ہے کہ شعر وجود میں آنے کے لیے متعدد منازل سے گزرتا ہے۔ ان میں سے پہلی منزل "غیب" ہے جو ایک بے انت خالی پن کا وہ عالم ہے جو اصلاً "ہونے" کا منبع اور مصدر ہے۔ دوسری منزل اس سلوٹ یا کروٹ کی ہے جو ایک نورانی لکیر کی طرح، غیب کی سفید بے داغ چادر پر نمودار ہوتی ہے۔ تیسری منزل خیال آفرینی کا وہ جہان ہے جس میں لکیریں اور سلوٹیں جڑ کر اور رنگوں کو خود میں جذب کر کے صورتوں میں منتقل ہو جاتی ہیں۔

غالب کے اس شعر میں اگلا مرحلہ "نوائے سروش" کا ہے جو صریرِ خامہ سے ایک مختلف شے متصور ہوتی ہے مگر غالب اس بات کو نہیں مانتا۔ اس کے نزدیک صریرِ خامہ اصلاً وہی نوائے سروش ہے جو مضمون کے کوندے کے ساتھ ہی لپکی تھی لیکن جو بعد ازاں بہ صورت "صریرِ خامہ" سنائی دی۔ ویسے بھی کوندے اور آواز میں جو وقفہ محسوس ہوتا ہے، وہ دراصل رفتار کے فرق کا زائیدہ ہے۔ روشنی کی رفتار، آواز کی رفتار سے بہت زیادہ ہے۔ لہٰذا یوں لگتا ہے جیسے روشنی پہلے وجود میں آئی اور آواز بعد میں! حالاں کہ دونوں نے بیک وقت جنم لیا تھا، تاہم رفتار کی تیزی کے باعث روشنی تو فی الفور پہنچ گئی لیکن آواز نے پہنچنے میں دیر کر دی۔ غالب نے اس نازک فرق کو خوب پہچانا ہے اور اس لیے صریرِ خامہ کو نوائے سروش کا نام دیا ہے جو مضمون کے کوندے کے ساتھ ہی وجود میں آ گئی تھی۔ اگر یہ بات ہے تو پھر روشنی اور آواز میں کوئی فرق نہیں ہے۔ اگر فرق ہے تو فقط یہ کہ آواز روشنی کا نطق ہے۔ بے شک کائنات کی تخلیق روشنی کے ایک کوندے سے ہوئی مگر آپ اسے آواز کا کوندا بھی کہہ سکتے ہیں گویا تخلیق کا منبع اور مصدر وہ نورانی لکیر ہے جس نے "کن" میں اپنا مظاہرہ کیا تھا۔

ایک اور زاویے سے دیکھیں تو یہ فرق "صورت" اور "معنی" کا فرق بھی ہے۔ معنی کو اپنی ترسیل کے لیے آواز درکار ہے۔ معنی کو اگر ایک مسافر کہا جائے تو آواز وہ ناؤ ہے جس میں بیٹھ کر وہ

سفر کرتا ہے مگر دل چسپ بات یہ ہے کہ معنی نے آواز کی ناؤ کہیں باہر سے حاصل نہیں کی بلکہ اپنی بطن سے برآمد کی ہے۔ ہر حرف یا Phoneme ایک آواز ہے مگر جب حروف جڑ کر لفظ یا Morpheme بنتے ہیں تو دراصل نشان یا Sign بن جاتے ہیں اور نشان وہی کرنے لگتے ہیں۔ آواز کا خاص روپ یعنی حرف ایک ایسا مظہر ہے جس میں Signification تو ہے مگر وہ خود نشان نہیں ہے۔ یہ وہ دال یا Signifier ہے جو ہمیشہ مدلول یعنی Signified کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ گویا ایک خاص معنی کی پیدائش کا باعث بنتا ہے مگر ''دال'' معنی نہیں بلکہ معنویت ہے۔ یہی فرق نشان اور علامت میں بھی ہے۔ نشان وہ معنی ہے جو دال پر ثبت ہو گیا ہے مگر جب دال پر کوئی خاص معنی ثبت نہ ہو بلکہ وہ معنویت کی اطراف کو کھول دے تو علامتی کہلائے گا۔ کسی بھی لفظ یا شے کو ہم علامت نہیں کہہ سکتے لیکن اگر تخلیقی عمل کی مدد سے کوئی لفظ یا شے اتنی صیقل ہو جائے کہ منعکس کرنے لگے تو ہم کہیں گے کہ اب یہ لفظ یا شے علامت ہو گئی ہے۔ آواز بجائے خود علامتیت کی حامل ہے مگر جب وہ کسی خاص معنی پر مرتکز ہو جائے تو وہ بھی لسانی نشان بن جاتی ہے۔ تاہم آواز کا معنی آفریں روپ وہ حرف یا نورانی کوندا ہے جو مجسم Signification ہے۔

آواز Logo- Centrism کی مظہر ہے۔ اس میں تحکم، تفاخر اور کر گزرنے کا عمل پوشیدہ ہے۔ اسی لیے مذاہب اور فلسفوں میں ''کلام'' کو تحریر کے مقابلے میں زیادہ اہم گردانا گیا ہے۔ انسانی دماغ کے تخلیق کردہ تمام جڑواں تخالف یعنی Binary Opposites میں ایک جزو اوّلیت، رفعت، صداقت، ترفع اور ''ہونے'' یعنی Presence کا حامل قرار پایا ہے، جب کہ دوسرا جزو زوال، انحطاط، جھوٹ، ثانویت اور ''نہ ہونے'' یعنی Absense کا مظہر متصور ہوا ہے۔ جڑواں تخالف کے اس نظریے کے تحت ''کلام'' کے مقابلے میں تحریر کو پیش کیا جاتا ہے۔ اس بات پر زور دینے کے لیے کہ کلام افضل اور برتر ہے اور تحریر ادنیٰ اور کہتر! اس ضمن میں ایک نمایاں مثال یونانی فلاسفروں کی ہے جو گفتار کے غازی تھے اور تحریر کو ایک ادنیٰ عمل قرار دیتے تھے۔ یہی فکری ورثہ بعض دیگر فکری سلسلوں کو بھی منتقل ہوا ہے۔ جہاں Langue, Essence, Being کو افضل جب کہ Existence, Becoming اور Parole کو ادنیٰ متصور کیا گیا۔ البتہ چند فکری سلسلوں میں بات اس کے برعکس بھی کہی گئی۔ مثلاً دریدا جس نے سوسیور کی لانگ کی تقدیم اور پارول کی تاخیر کے موقف کی ساخت شکنی کرتے ہوئے ''تحریر'' کو ''تقریر'' کا پیش رو قرار دیا۔ دریدا کا یہ موقف تھا کہ

ہر معنی یا لکیر کے عقب میں ایک اور معنی یا لکیر موجود ہوتی ہے، مگر دل چسپ بات یہ ہے کہ یہ سب لکیریں انسانی ذہن کے اندر آواز کی صورت میں نہیں بلکہ عبارت کی صورت میں محفوظ ہوتی ہیں۔ گویا ذہن کی سلیٹ پر لکھ دی جاتی ہیں۔ دریدا سے قبل علامت پسند شعرا نے بھی دنیا کو ایک تحریر متصور کیا تھا اور دنیا کے نقوش اور پیٹرن اور نشانوں کو پڑھنے کی کوشش میں تھے۔ انھیں یہ تمام نقوش اور پیٹرن ہمہ وقت آپس میں خط کتابت کرتے نظر آتے تھے۔ ملارمے نے تو یہ تک لکھ دیا تھا کہ الفاظ طوفان کی زد میں آئی ہوئی وہ کشتیاں ہیں جو کاغذ کی سفیدی پر اپنے سفر کی داستان رقم کرتی ہیں۔

غالب اپنے اس شعر میں اس بات کا اعلان کرتا نظر آتا ہے کہ صریر خامہ دراصل نوائے سروش ہے۔ بہ ظاہر اس سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ غالب آواز یا کلام کُن کے تقدم کا علم بردار ہے لیکن ''صریر خامہ'' کے الفاظ ایک اور ہی کہانی سنا رہے ہیں۔ کیوں کہ وہ صریر یا نوا کو خامہ کی کارکردگی کا سبب نہیں بلکہ نتیجہ قرار دے رہے ہیں۔ گویا غالب کے نزدیک اصل اہمیت خامہ کو حاصل ہے جو صریر کو وجود میں لاتا ہے اور ''صریر'' بہ قول اس کے نوائے سروش ہی کا دوسرا نام ہے۔

بیسویں صدی نے کائنات کی تفہیم کے سلسلے میں تحریر کی کارکردگی کو بڑی اہمیت دی ہے۔ مثلاً حیاتیات کے حوالے سے یہ کہا گیا ہے کہ زندہ خلیے میں موجود DNA کی اپنی ایک زبان ہے جو چار حروف پر مشتمل ہے۔ اس کے مقابلے میں ایمونو ایسڈز کی وہ زبان ہے جو بیس حروف پر مشتمل ہے۔ تخلیق کاری کے عمل میں DNA اپنے قاصد یعنی RNA کے ذریعے ایمونو ایسڈز کی فیکٹری کو خط بھیجتا ہے جس کا فوری طور پر ایک پراسرار طریق سے ایمونو ایسڈز کی بیس حرفی زبان میں ترجمہ ہو جاتا ہے۔ یہ گویا بلیو پرنٹ کی ترسیل کا وہ عمل ہے جس کے مطابق مطلوبہ پروٹین بننے لگتے ہیں۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ موروثی ہدایات کی یہ ترسیل آواز سے نہیں بلکہ قوسوں، لکیروں اور دائروں میں بند ہدایات کے ذریعے ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ گفتار کے بجائے لکھت کرتی ہے۔ کچھ یہی حال طبیعیات کی دنیا کا ہے۔ مشہور سائنس دان Lanz-R-Piggels نے لکھا ہے کہ کوانٹم پارٹیکلز کی دنیا اصلاً زبان کی طرح ہے۔ زبان اپنے حروف تہجی، اپنے اوقاف اور اعراب کے مطابق الفاظ اور جملے مرتب کرتی ہے۔ اس طرح کائنات کے بنیادی اجزا مثلاً سٹرنگز، کوارکس، لیپٹونز اور گلواونز بھی حروف تہجی کے مماثل ہیں۔ ہر طرف فطرت کی یہ ابجد کارفرما نظر آتی

ہے۔ پارٹیکلز اس کے حروف ہیں، ایٹم اس کے الفاظ ہیں اور سالمے یعنی Moleculesاس کے جملے ہیں۔ ان ہی سے یہ کائنات لکھی گئی ہے۔

حیاتیات اور طبیعیات نے لکھنے کے عمل کو جو اہمیت دی ہے اور دریدا اور اس کے ہم نواؤں نے گفتار کے مقابلے میں ''تحریر'' کو جس طرح افضل گردنا ہے، یہ سب بیسویں صدی کی سائنسی اور فکری پیش رفت کا ثمر ہے مگر آج سے بہت پہلے قرآن حکیم نے لکھنے کے عمل کو جس طرح افضل اور برتر جانا، اس کی مثال کسی اور فکری نظام میں نظر نہیں آتی۔ اسلام سے قبل نئی انجیل نے متکلم لفظ کے حق میں آواز بلند کرتے ہوئے کہا تھا۔ ''ابتدا میں کلام تھا اور کلام خدا کے ساتھ تھا اور کلام خدا تھا'' مگر اس کے کم و بیش سات سو برس بعد قرآن حکیم نے پڑھنے کے عمل کو بذریعہ قلم آگے بڑھانے کی تلقین کی۔ لفظ سے قلم تک کا یہ فاصلہ ایک انقلابی نوعیت کا تھا جس کا یہ مطلب تھا کہ تحریر کا اپنا ایک فعال وجود ہے یا شاید یہ کائنات بجائے خود ایک طرح کی تحریر یا Sign System ہے۔ ویسے بھی قرآن حکیم میں نشانیوں یا Signs کا ذکر بار بار آیا ہے جو ایک لمحہ فکریہ مہیا کرتا ہے۔

قابل غور بات یہ ہے کہ قرآنی نظریے کی صدائے بازگشت یورپ کی نشاۃ الثانیہ میں بھی سنائی دی ہے۔ بہ قول فوکو جب نشاۃ الثانیہ کا زمانہ آیا تو اس میں دنیا کو ایک کتاب قرار دیا گیا۔ رچرڈ ہالینڈ کے الفاظ میں:

> What we now see as the natural world appears in the Renaissance a great artifice a ' great book' in which God inscribes signs and clues and an endless play of overlapping resemblance for mean to interpret.
>
> (بحوالہ کتاب Superstucturalism)

یہ ساری بات قرآن حکیم سے ماخوذ ہے مگر رچرڈ ہالینڈ نے بوجوہ قرآنی حوالہ دینے سے اجتناب کیا ہے۔

غالب کے زیر نظر شعر کے عام فہم مفہوم کی نشان دہی کرتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ غالب تخلیق کار کے قلم کی آواز کو نوائے سروش گردانتا ہے اور تخلیق کار کو محض ایک ذریعہ سمجھتا ہے جسے ''مضمون'' اپنے اظہار کے لیے بروئے کار لاتا ہے، لیکن اس شعر کی اطراف کو کھولنے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ غالب نے تخلیق کاری کے عمل کو محض خوشہ چینی کا عمل قرار نہیں دیا۔ اس نے اس

کے چار مراحل کا ذکر کیا ہے۔ پہلا ''غایب'' کا مرحلہ جو تحریر اور تقریر، دونوں سے ماورا ہے۔ دوسرا تحریر کا مرحلہ جب عبارت کوندوں، لکیروں، قوسوں، Trace اور Tracks کی صورت غیب کے ناموجود پر بہ طور ایک خاکہ نمودار ہوتی ہے۔ اس کے بعد ''خیال'' کا مرحلہ جب اس خاکے پر تصویریں بنتی ہیں۔ چوتھا مرحلہ ترسیل کا ہے، جب آواز تحریر کو دوسروں تک پہنچاتی ہے جیسے آر۔این۔ اے، ڈی۔این۔اے کی ترسیل کرتا ہے۔ لہٰذا غائب کے مرحلے کے بعد اوّلیت ''مضمون'' کی تحریر اور خیال کی تجسیم کو حاصل ہے نہ کہ آواز کو جو ہر چند کہ ان کے ساتھ ہی پیدا ہو گئی تھی مگر جو قدرے تاخیر سے اپنی منزل پر پہنچی۔ غالب کے اس شعر میں تحریر کو مقدم اور افضل قرار دینے کی جو جہت نمودار ہوئی ہے اس سے شعر کے عام مفہوم میں نئے ابعاد پیدا ہو گئے ہیں۔ اب یہ شعر کسی ایک معنی تک محدود نہیں رہا بلکہ تخلیق کاری کے Process کو بیان کرنے لگا ہے۔ دوسرے لفظوں میں Sign کے بجائے Signification کو اور ایک خاص معنی کے بجائے معنویت کے جہان کے دروازے کھول رہا ہے۔

آخر میں وضاحت احوال کے لیے تخلیق کاری کے اس سارے عمل کو جسے غالب نے اپنا موضوع بنایا ہے، ایک مثال کے ذریعہ بیان کر دینا چاہتا ہوں۔ فرض کیجیے کہ آسمان پر بادل لہروں یا ابرپاروں کی طرح نہیں بلکہ ایک سفید یا سیاہ چادر کی طرح محیط ہے۔ اسے آپ غائب کا عالم بھی کہہ سکتے ہیں مگر پھر اچانک اس بے داغ چادر کے اندر سے بجلی کا ایک کوندا لپکتا ہے جو چادر پر ایک نورانی عبارت لکھ دیتا ہے مگر اس کوندے کی ایک اپنی کڑک بھی ہے جو کوندے کی روشنی کے خاصی دیر بعد اہل زمین تک پہنچتی ہے۔ تخلیقی عمل میں قلم یا خامہ بجائے خود وہ نورانی عبارت ہے جو بیک وقت تحریر بھی ہے، تصویر بھی اور صریر بھی۔ تاہم اس عبارت کا تفاعل کچھ یوں ہے کہ قلم سے لکھی ہوئی تحریر یا موئے قلم سے بنائی ہوئی تصویر تو آن واحد میں ہم تک آجاتی ہے مگر اس عبارت سے منسلک آواز قدرے تاخیر سے ہم تک پہنچتی ہے۔ یوں غالب نے تخلیق کاری کے عمل میں تحریر کی اہمیت کو بڑی خوبی سے اجاگر کر دیا ہے۔

☆☆☆

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ

دریدائی ٹریس اور غالب شعریات

[زیرِ نظر مضمون میں پروفیسر گوپی چند نارنگ نے غالب کی شعریات کا مطالعہ بودھی نظریہ علم شونیتا اور ژاک دریدا کی ردِ تشکیلی فکر کے تناظر میں کیا ہے۔ بہ قول نارنگ صاحب شونیتا، سوچنے کا ایسا طور'' ،ایک آگہی ہے اس احساس کی کہ کائنات میں کچھ بھی، یعنی کوئی شے، کوئی بھی خیال، کوئی بھی نظریہ، کوئی بھی تصور، کوئی بھی نقطۂ نظر، کوئی بھی اصول قائم بالذات نہیں۔'' نارنگ صاحب نے یہ بھی واضح کیا کہ جہاں ویدانت وجودیاتی ہے، شونیتا علمیاتی ہے۔ یہ جدلیاتی علمیات ہے، جسے انھوں نے مارکسی، ویدانتی جدلیات کے مقابل رکھ کر دیکھا اور کہیں زیادہ بصیرت آگیں پایا ہے۔ باقی سب جدلیاتی طور کسی نہ کسی اثبات پر منتج ہوتے ہیں، مگر بودھی جدلیات نفیِ محض ہے، اور نفیِ محض آگہی و آزادی ہے؛ یہ معنی سے زیادہ معنی سازی کے امکانات سے متعلق ہے۔ یہ ایسی خاموشی ہے جو تمام صداؤں کا مصدر ہے۔ انھیں مابعد جدید ذہن، خصوصاً دریدائی فکر اور شونیتا میں غیر معمولی مماثلت محسوس ہوئی ہے۔ اگرچہ وہ اپنے تھیس کو ثابت کرنے کے لیے بودھی جدلیاتِ نفی سے بیش از بیش مدد لیتے ہیں، اور دریدا کی ردِ تشکیل، معنی کے التوا کا حوالہ دیتے ہیں۔ اس کی وجہ دونوں کی علمیات کا شعور ہے۔ دریدا معنی کے افتراق و التوا پر زور دیتے ہیں، اور ایک معنی کے اندر دیگر معانی کے نامختتم سلسلے کی نشان دہی کرتے ہیں، جب کہ شونیتا معنی، یا اس کی افتراقیت ہی کو رد کرتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ مضمون مابعد جدید تنقید کی ایک نہایت عمدہ اطلاقی مثال ہے۔ مصنف نے غالب کی شعریات (جس کی اہم خصوصیت جدلیاتِ نفی ہے) کی جڑیں ہندوستانی فلسفے میں دریافت کی ہیں۔

یہ مضمون نارنگ صاحب کی کتاب غالب، معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات کے گیارھویں باب ''جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات'' کے محض ایک حصے پر مشتمل ہے۔ اس لیے اس کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ بات پیش نظر رہنی

چاہیے کہ اس میں شونیتا، شعریات اور دریدائی فکر کے سب پہلو زیر بحث نہیں آسکتے
تھے۔ مصنف نے انھیں کتاب کے دیگر ابواب میں تفصیل سے پیش کیا ہے۔ یہ بھی ملحوظ
رہے کہ زیر نظر مضمون میں غالب کے دیوان کی روایت اوّل پر گفتگو کی گئی ہے۔
گیارھویں باب ہی میں مصنف نے روایت دوم اور متداول دیوان کا مطالعہ بھی شونیتا
اور دریدائی فکر کے تناظر میں کیا ہے۔ (ن ع ن)]

غالب کی شعریات میں جدلیات کی عجیب و غریب کارکردگی کو سمجھنے کے لیے زبان کی
ساخت میں تہ نشیں حرکیاتِ نفی کے تفاعل کو بھی نظر میں رکھنے کی ضرورت ہے۔ اتنا معلوم ہے کہ
مشرقی روایت بھی اور سوسیئر بھی افتراقیت میں زبان کا جوہر دیکھتے ہیں۔ دریدا ایک قدم آگے بڑھ
کر نظریہ Difference کے ذریعے افتراقیت کے جوہر میں التوا کو بھی شامل کر دیتا ہے۔ یعنی معنی نہ
صرف نفی کی لازمیت سے قائم ہوتا ہے بلکہ التوا میں بھی رہتا ہے، کم و بیش وہ نکتہ جو بیدل نے شیخ
ناصر علی سے کہا تھا کہ لفظ کا معنی بھی لفظ ہے۔ دریدا اپنے فلسفۂ ردِ تشکیل میں اس کو موجودگی اور عدم
موجودگی کی حرکیات سے واضح کرتا ہے، اس ضمن میں گائتری سپیواک نے اپنے ترجمہ میں ٹریس
Trace کی اصطلاح استعمال کی ہے جو حاضر معنی یا جس معنی کو قائم کرنا یا جس کی موجودگی مقصود
ہے، اس کی اور اس کے غیاب کی کشاکش پر دلالت کرتی ہے۔ معنی کا یہ غیاب جو ہر وقت موجود رہتا
ہے اور افتراقیت و التوا کا جوہر ہے Trace ہے۔ سادہ زبان میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ ہر معنی میں
اس کے جدلیاتی غائب معنی کا تفاعل لامحالہ شریک رہتا ہے۔ یعنی وہ شے جسے ہم عرفِ عام میں معنی
کہتے ہیں وہ فی نفسہٖ ہے ہی جدلیاتی۔

اس بات کو جان لینے کے بعد اب یہ دیکھنے کی ضرورت ہے کہ شعریات کے تفاعل میں دو
طرفیں کارگر ہیں: زبان اور ذہن۔ غالب کے ذہن کی ساخت جدلیاتی ہے یعنی ان کی فکر میں
جدلیاتی طور بمنزلہ جوہر جاگزیں ہے۔ غالب کا ذہن حقیقت کے ایک رخ پر اکتفا نہیں کرتا۔ وہ
طبعاً بیک وقت حقیقت کی دوطرفگی یا ہمہ طرفگی کو انگیز کرتا ہے یا معاً منقلب کر کے دیکھتا ہے۔ زبان
جو شعریات کا حربہ (tool) ہے، پہلے ہی ٹریس Trace سے متصف ہے، یعنی جدلیاتی ہے، اور جو
چیز تفاعل قائم کر رہی ہے وہ بھی جدلیاتی ہے تو اس تفاعل کی جدلیت دوہری یا کئی گنا زیادہ کارگر
کیوں کر نہ ہوگی، یعنی اس میں زیادہ شدت، زیادہ عمق اور بیش از بیش کثیر الجہتی کیوں کر نہ ہوگی۔ غالب

کی جدلیت صد درجہ ہمہ گیر اور ہمہ پہلو اس لیے بھی ہے کہ غالب کی شعریات زبان کی جدلیات پر اپنے جدلیاتی ذہن و شعور کا فتیلہ رکھ کر اسے کیا سے کیا بنا دیتی ہے، یا دوسرے لفظوں میں اسے یک گونہ معنیاتی تابکاری کے آتش کدے میں بدل دیتی ہے۔ یقیناً غالب کے یہاں کچھ تو ایسا ہے جو اسے جادوئی عمل بناتا ہے۔ بیدل ہوں، یا غالب لگ بھگ اسی کیفیت کو شرار کاشتن یا شرار نوشتن (چراغانِ معنی) سے تعبیر کرتے ہیں۔

جدلیاتی لفظ

'جدلیاتی لفظ' کی اصطلاح ایک ممتاز نقاد نے تقریباً چالیس برس پہلے جدید شاعری کے ما بہ الامتیاز عناصر کو نشان زد کرنے کے لیے استعمال کی تھی اور اس کی تعریف میں کہا تھا کہ "جدلیاتی لفظ سے میری مراد تشبیہ، استعارہ یا پیکر کا حامل لفظ ہے۔"(۱) یہ اصطلاح زیادہ نہیں چلی، شاید خود مصنف کو از خود اس کا اندازہ ہو گیا کہ جدلیات یا جدلیت میں (خواہ وہ مغرب کے راستے سے آئے جیسا کہ اُن کے معاملے میں اُس وقت تھا) یا مشرق کے راستے سے، قضیہ اور ردِ قضیہ شرط ہے، یعنی اگر طرفین میں 'ضد' یا تخالف نہیں تو وہ جدلیاتی نہیں۔ تشبیہ، استعارہ یا پیکر میں طرفین میں ہم رشتگی تو ہوتی ہے لیکن یہ ہم رشتگی مشابہت یا کسی دوسرے پیرایے کی وجہ سے ہوتی ہے، تخالف، ضد، یا ردِ قضیہ یا تقلیب کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ یعنی استعارہ، تشبیہ یا پیکر کے معنیاتی تفاعل کی نوعیت الگ ہے اور جدلیات کی الگ۔ نیز یہ کہ استعارہ، تشبیہ یا پیکر ہر دور کے ادب میں خواہ قدیم ہو یا جدید قدرِ مشترک ہیں، اگر جدید شاعری کی وجہِ امتیاز تشبیہ، استعارہ یا پیکر کے حامل الفاظ تھے تو میر کی شعریات اُس سے ممیّز کیونکر قرار پائے گی، جبکہ جدید شاعری کی شعریات یقیناً وہ نہیں تھی جو کلاسیکی غزل کی شعریات تھی۔

کلمۂ نفی اور تعبیرِ نفی:

اتنا معلوم ہے کہ غالب کی شعریات کے 'کرشمہ و ناز و خرام' کی ایک ایک ادا کو یاروں نے گن ڈالا ہے، ترکیب سازی، استعاریت، تشبیہیت، پیکریت، تمثالیت، علامتیت، دفتر کے دفتر موجود ہیں، اسی طرح لوگوں نے انشائیہ، خبریہ، استفہامیہ جہات پر بھی خوب خوب لکھا ہے۔ ایسے میں کلمۂ نفی یا تعبیرِ نفی پر توجہ نہ ہوئی ہو ایسا ممکن نہیں۔ نفی کے دو چار لفظ اردو کے عام لفظ ہیں اور

زبان کے عام چلن کا حصہ ہیں۔ غالب ہی کیوں یہ سب کی دسترس میں ہیں، سب انھیں برتتے ہیں اور ان سے کسی کو مفر نہیں۔ تاہم واضح رہے کہ کوئی بھی مفرد لفظ یا کلمہ بجنسہٖ جادو نہیں بنتا جب تک کہ وہ کسی تہ نشیں تخلیقی نظام، لاشعوری افتادِ نہاد یا شعریات کا پیرایہ نہ ہو، یعنی جب تک کہ وہ خون کی روانی کی طرح شعری زبان اور جملہ معنیاتی وسائل ولوازم کے تخلیقی تفاعل کا حصہ نہ ہو۔

یاد ہوگا کہ تیسرے اور چوتھے باب میں ہم نے جدلیات نفی کی فلسفیانہ جڑوں سے بحث کرتے ہوئے دکھانے کی کوشش کی تھی کہ مفرد کلمات نفی صرف دو چار ہیں اور حرکیات نفی لامحدود۔ چناں چہ نہیں بھولنا چاہیے کہ تحرک کے اعتبار سے حرکیات نفی بالقوۃ زبان کا core ہے۔ یہ اگر کسی تہ نشیں فلسفیانہ نظام کا حصہ ہے تو تخلیقی تفاعل میں مفردات پر ہی موقوف نہیں، یہ ان کے بشمول ہی نہیں ان کے ورا بھی ہو سکتا ہے۔

☆

شونیتا، شعریات اور جدلیاتی وضع

☆ شونیتا سے مراد کسی نوع کا گیان دھیان یا سلوک و عرفان نہیں، بلکہ فقط وہ نفی اساس جدلیاتی طریقۂ کار جو حقیقتِ متناقضہ کی طرفوں کو کھول دے۔ ہر چند کہ شونیتا بطور ضابطۂ فکر کو بودھی مفکرین نے ویدوں اور اپنشدوں سے چلی آرہی ماورائیت کو رد کرنے کے لیے رائج کیا، تاہم بجنسہٖ یہ نہ مذہبی فکر ہے، نہ کوئی مذہبی ضابطہ۔ یہ فقط بے لوث سوچنے کا ایک طور ہے یا ایک فکری طریق محض۔ کائنات کی قائم بالغیر متناقض حقیقت کے رد در رد کا اور آزادی کے احساس کے لیے طرفیں کھول کر دکھا دینے کا کہ ارضیت اور ماورائیت ایک ہی حقیقت جاریہ ہیں۔

☆ بودھی فکر نہ ہندو روایت کے برہمہ سے سروکار رکھتی ہے نہ آتما پرماتما یا مایا کے مرکزی ویدانتی عقیدہ سے۔ کوئی بھی مذہبی عقیدہ یا مسلک سرے سے اس کا مسئلہ ہی نہیں۔ اس کا بنیادی وظیفہ فقط حقیقتِ زندگی، انسانی صورت حال یا اس کی نوعیت کو سمجھنا ہے۔ شعریات کے ضمن میں ہمارا سروکار فقط اس طریقۂ کار یا نفی اساس جدلیاتی فکری نہج سے ہے جو پرت در پرت معمولہ اور موصولہ کو رد کرتی ہے اور نامعلوم اور نادر کو راہ دیتی ہے۔ یہ اوّل و آخر ایک تخلیقی رویہ ہے عامیانہ کو منسوخ کرنے اور طرفوں کو کھول دینے، یعنی آزادی و کشادگی کے ہمہ گیر

احساس کا اور بس۔ یہاں ہمارا سروکار اس کے شعریاتی اطلاقی تفاعل یعنی معنی آفرینی سے ہے جو طورِ محض ہے شعریاتی حسن کاری میں جدلیاتی گردش سے معمولہ اور معلوم کو منقلب کرنے کا اور نادر و نایاب کا در کھولنے کا، علاوہ اس کے کچھ بھی نہیں۔

☆ خاطر نشان رہے کہ غالب کا منتہا معنیاتی حسن کاری اور آزادی و کشادگی کا احساس ہے۔ دوسرے لفظوں میں غالب کا مقصود بدیع گوئی، طرفگیِ خیال اور نادرہ کاری کی ایسی شعریات خلق کرنا ہے جہاں انسان یا انسان کے درد و داغ، سوز و ساز اور نشاط و آرزو کو مرکزیت حاصل ہو اور معنی آفرینی، معنی پاشی، معنی ریزی اور معنی گستری کی سب طرفیں کھلی رہیں تا کہ گنجینۂ معنی کے طلسمات اور زندگی کے جشنِ جاریہ کے نیرنگ نظر کا حق ادا ہو۔ غالب کا مسئلہ شعریاتی، ارضی اور انسانی ہے ماورائی نہیں۔ غالب کا تخلیقی و فکری عمل شونیتا کی نفی اساس جدلیت سے ملتا جلتا اس لیے ہے کہ شونیتا فقط ایک تخلیقی فکری طور ہے معمولہ کی دھند کاٹنے کا، جیسے سان کا کام دھار لگانا ہے، سان خود کاٹ نہیں سکتی۔ شعریات بھی ایک طور ایک طریقہ ایک دستور ہے شعری تشکیل کا، یہ بجائے خود شعر نہیں۔ شعریات تخلیق کے جمالیاتی اور شعریاتی طور سے بحث تو کر سکتی ہے بجائے خود تخلیق نہیں کر سکتی۔ یعنی شعریات، شعر سازی اور شعر فہمی کے طور طریقوں کا دستور ہے بجائے خود شعر سازی یا شعر فہمی نہیں۔ اس بارے میں دورائے نہیں کہ غالب کا مسئلہ تصوف یا روحانیت نہیں۔ تاہم غالب اکثر تخلیقیت کی حدّت اور استغراق کے اُس عالم میں ملتے ہیں جس پر تصوف اور ماورائیت بھی رشک کر سکتے ہیں۔ لیکن غالب کا بنیادی مسئلہ لفظ و معنی کی تحدید، عمومیت، مجازیت اور تعینات کو پاش پاش کر کے ایک ایسی شعریاتی دنیا خلق کرنا ہے جس کی حسن آفرینی اور نادرہ کاری پر کبھی زوال نہ آئے۔

☆ غالب کا جدلیاتی طلسمات خیال چونکہ رنگا رنگ اور گونا گوں ہے، غالب کی فکریات، تخلیقی اپج، معنی آفرینی و معنی پاشی کی جو شعریاتی و بدیعی تعبیریں ہو سکتی ہیں، ان کے تمام نکات یا تمام شکلوں اور پہلوؤں کا معروضی احاطہ قریب قریب ناممکن ہے۔ تخلیقی عمل ویسے بھی ایک بھید بھرا بستہ ہے اور غالب کے تخلیقی عمل کی پراسراریت تمام و کمال تحلیل و تجزیہ کی زد میں آجائے ایسا سوچنا بھی ناممکن کو دعوت دینا ہے۔ شعریات کے حوالے سے نفی اساس

جدلیاتی تفاعل کی کارکردگی کا ہمہ پہلو احاطہ کرنا ہوا میں گرہ لگانے کی طرح ہے۔ البتہ اس کی جھلک اشعار کی بدیع گوئی و نادرہ کاری میں محسوس کیا جاسکتا ہے، اس کی حُسن کاری یا معنی بندی کے عمل کو ضابطہ بند کرنا گویا جدلیت کو محدود کرنا ہے یا اس کی لامحدودیت پر پہرہ بٹھانا یا قدغن لگانا ہے۔ ایسی کوئی کوشش شعری تخلیقیت کی روح کے منافی اور اس کی نوعیت اور لامتناہیت کے بھی خلاف ہے۔ یہاں اشارتاً جو شقیں درج کی جارہی ہیں بطور 'سوتر' ہیں یعنی فقط اشارہ بھر یا اصول بھر ہیں۔ ان کی نیرنگ نظر تعبیر تخلیقیت کے طلسمات ہی میں دیکھی اور محسوس کی جاسکتی ہے۔

☆ جدلیاتی فکر میں نکتہ کی بات یہ ہے کہ کسی بھی شئے کا اثبات اس کی نفی میں مضمر ہے۔ اگر نفی نہیں تو اس شئے کا تصور قائم ہی نہیں ہوسکتا۔ یہاں تک کہ یہ بیان کہ 'ہر تشکیل اپنی نفی ہے' بھی اپنی نفی کے بغیر قائم نہیں ہوسکتا۔ شونیہ دانش وعلم و آگہی اور معنی کا سب سے بڑا راز اور سرچشمہ اس لیے ہے کہ شونیہ (صفر) یعنی 'لا' اگرچہ بظاہر غیر شئے معلوم ہوتا ہے، یہ غیر شئے نہیں ہے۔ صفر اگر غیر شئے یا یکسر بے معنی یا بے قدر ہو تو شونیہ کے دائیں طرف لگنے سے ہندسے کی قیمت دس، بیس، سو، دو سو، ہزار، لاکھ، کروڑ، ارب، کھرب... (ان گنت) گنا تک کیسے بڑھ سکتی ہے۔ گویا شونیہ (نفی یا لا) لامحدود طاقت کا خزانہ ہے۔ جہاں عدد محدود ہے، شونیہ یعنی صفر لامحدود ہے۔ صفر اگرچہ اندر سے خالی ہے، یہ مکاں تا لامکاں زماں تا لازماں کراں تا کراں بھرپور ہے۔ اس اعتبار سے شونیہ بجنسہٖ تخلیقیت ہے، یہ اثبات کی کُنہ ہے، اس کے بغیر اثبات بے قدر یا بے معنی یا بے نشان ہے۔ مزید یہ کہ شونیہ فقط اثبات کی قدر کو بڑھا ہی نہیں، گھٹا بھی سکتی ہے۔ شونیہ یعنی نفی کا نشان اگر دوسری طرف کو لگائیں، مثلاً 10-، 100-، 1000-، علیٰ ہذا القیاس، تو یہ ارب کھرب... (ان گنت) گنا تک قدر یا معنی کو گھٹا بھی سکتی ہے۔ لیکن گھٹتے گھٹتے بھی کم سے کم گنا کی کچھ نہ کچھ اثباتی قدر کا اقرار پھر بھی رہے گا، یعنی محولہ صدر <u>فراز</u> لامحدود ہے تو <u>نشیب</u> بھی لامحدود یعنی infinite ہے۔ اور اعشاریہ کی طاقت کو نظر میں رکھیں تو نہ صرف لامتناہی بلکہ لامحدود کا بھی لامحدود ہے! دوسرے لفظوں میں شونیہ مہاشونیہ ہے، یعنی قوتِ اعظم یا مہا تخلیقیت یا infinity یعنی لامحدودیت کا لازوال خزانہ یا حقیقت کی کُنہ یا سرالاسرار! غور طلب ہے کہ وہ کیا ابداع ہے

جو غالب سے اس نوع کے اشعار کہلواتا ہے:

234
بہ رنگِ شیشہ ہوں یک گوشۂ دلِ خالی
کبھی پری مری خلوت میں آنکلتی ہے (نخ)

261
حسرت نے لا رکھا تری بزمِ خیال میں
گلدستۂ نگاہ سُویدا کہیں جسے (نخ)

372
نفی سے کرتی ہے اثبات تراوش گویا
دی ہے جائے دہن اس کو دمِ ایجاد 'نہیں' (ق+)

☆ دنیا کی دوسری تخلیقی روایتوں میں نفی کی جدلیاتی حرکیات یا قوت کو محسوس نہ کیا گیا ہو ایسا نہیں ہے۔ یونانی فلسفہ میں Apophasis کی روایت ہے یعنی جو کہا نہ جا سکے یا زبان سے ورا ہو، بطور ڈائیلما، یا بطور خاموشی یا بے صدا زبان جو حقیقت یعنی مطلوبہ معنی کے بیان سے ورا ہو۔ چینی روایت میں تاؤ فلسفہ تو قائم ہی جدلیت پر ہے:

The Tao that can be spoken is not the Tao

چینی روایت دو متقابل جدلیاتی قوتوں کو یِنگ اور یانگ کا نام دیتی ہے جو باہم دگر مصروف پیکار ہیں، اور زندگی کے ہر شعبے کی توجیہہ چینی کلچر میں ینگ اور یانگ کی رو سے کی جاتی ہے۔ ہندستانی فلسفیانہ روایتوں کا اثر چین پر بھی پڑتا رہتا ہے۔ دانش ہند کی روایت اور بودھی شونیتا کی روایت چینی روایت سے زیادہ قدیم نہیں تو موخر بھی نہیں۔ دانش ہند اور بودھی جدلیات میں حرکیاتِ نفی کا نظام کہیں زیادہ ہمہ گیر، بھرپور اور عمیق ہے اور بڑے پیمانے پر ہندستانی فکر و فلسفہ کا حصہ ہے۔ مزید یہ کہ خیالات کی آمد و رفت کا سلسلہ اِدھر سے اُدھر کو رہا ہے اُدھر سے اِدھر کو نہیں، اور اردو سے تو دور کی نسبت بھی نہیں۔

☆ غالب کی جدلیاتی فکر کا مسئلہ فقط زبان کی نارسی ہی نہیں بلکہ عدمِ معنی کا احساس بھی ہے۔ یعنی ہر تشکیل اندر سے خالی، یعنی اپنا غیر ہے۔ اور یہ غیر ماورائی رد در رد کا احساس باب ہے قلب و نظر کی آزادی کا جو استعارہ ہے ازلی معصومیت اور بے لوثی کا۔

☆ حرکیاتِ نفی کا طور غالب کے یہاں بھی بے لوث فریق ہے، ایک طورِ محض یا طریقِ محض جو فکر پر نفی کی دھار رکھ کر آگہی کی طرفیں کھولتا ہے، جو نہ صرف پیش پا افتادہ یا عامیانہ کے زنگ کو کاٹتا ہے بلکہ ہر طرح کی روایتی مابعد الطبیعیات کی تحدید، تنگ نظری اور جکڑ بندی کو بھی منسوخ کرتا ہے۔ مزید یہ کہ اپنی طرف سے یہ طور کسی بھی نوع کی ضابطہ بندی کا مؤید نہیں۔ حرکیاتِ نفی کا سفر معمولہ سے آزادی کے احساس کا بے لوث سفر ہے۔ غالب کی شعریات کا سفر بھی حسن کاری اور آزادی کے احساس کا بے لوث سفر ہے۔ غالب بھی کسی لاگ کو روا نہیں رکھتے۔ ان کا مقصود چونکہ اول و آخر ارضی ہے، وہ نفی اساس تخلیقیت سے معنی نادر و نایاب کے طلسمات کی تشکیل کرتے ہوئے زندگی کے حسن و نشاط اور سوز و ساز سے گداختگی اور آزادگی کا نور کاڑھتے ہیں تاکہ وسعتِ مشرب، کثیر الجہتی اور محبت کا فیض عام ہو، اور شرف انسانی اور حوصلہ مندی کی راہ کھلی رہے۔

☆ زبان کا روزمرہ چلن یا عمومیت حواس کو کُند کر دیتی ہے، لفظ اندر سے خالی یا کھوکھلے ہو جاتے ہیں۔ روٹین یعنی معمولہ کا عمل انسان کے حواس پر پردہ ڈالنے کا عمل ہے جو ہر روایتی چیز کی طرح زبان یا معنی کے تئیں انسان کو بے تعلق (indifferent) بنا دیتا ہے، اور انسان معمولہ سچائی، رواجِ عام یا روایتی معنی ہی کو اصل سچائی یا اصل زبان سمجھنے لگتا ہے اور بغیر غور و تامل ہر چیز سے سرسری گزر جاتا ہے۔ غالب شعریات حرکیات نفی کے تفاعل سے عمومیت زدہ زبان اور پیش پا افتادہ و فرسودہ کو چیلنج کرتی ہے تاکہ حسن کاری و نادرہ کاری کے تئیں اختصاصیت پیدا ہو، اور معنی آفرینی کی جلوہ گری ہو۔ یہ فقط روش عام سے گریز نہیں بلکہ روشِ عام کو پاش پاش کر کے نئے اور نادر کے لیے تخلیقی و بدیعی space عرصہ نکالنا ہے۔ اس کے ایک نہیں کئی پیرایے ہیں:

☆ حرکیات نفی کے کسی نہ کسی طور سے روایتی معنی کو یکسر منقلب کرنا، منسوخ کرنا اور اسی عمل سے معنی کے دوسرے رخ یعنی کسی انوکھے رخ کو قائم کرنا یا قائم کر کے پلٹ دینا

☆ جدلیات نفی (ظاہر، خفی، مضمر یا محذوف) کے تفاعل سے انوکھے/ اچھوتے/ یا نئے معنی خلق کرنا اور طرفگیِ خیال یا ندرت و جدتِ ادا کا حق ادا کرنا

☆ دو قضایا کو قائم کرنا اور دونوں کے رد در رد یا تصادم سے نئی صورت حال کو سامنے لانا، یا

دونوں کے جدلیاتی عمل سے نیا، انوکھا یا پیچیدہ معنیاتی نظام خلق کرنا، یا متصادم محور پر معنی کو گھما دینا جو نہ یہ ہو نہ وہ ہو

☆ معمولہ معنی کو حرکیات نفی سے گردش میں لے آنا، معنی کی طرفوں کو کھولنا اور طرفگیِ خیال کی صورت حالات کو قائم کرنا

☆ حرکیات نفی سے قولِ محال کی تشکیل کرنا اور معمائی فضا پیدا کرنا

☆ شعری منطق کی حسن کاری سے نفی اساس استدلالیہ لانا، معمولہ کو منسوخ و منقلب کر کے حقیقت کی نئی تعبیر کو قائم کرنا یعنی خیال بندی کرنا اور باریک خیالی کا حق ادا کرنا

☆ حرکیات نفی کے تخلیقی تفاعل سے مضمون آفرینی کرنا، مضمون سے مضمون بنانا، یا یکسر نیا مضمون بنانا

☆ حرکیات نفی کے کسی نہ کسی طور سے معنی میں اشکال یا اٹکاؤ یا تناؤ tension پیدا کرنا، گرہ ڈالنا، پیچیدگی پیدا کرنا، معنی کی وضع کو مختلفانہ، یعنی defamiliarise کرنا یا معنی میں غرابت پیدا کرنا

☆ جدلیاتی وضع سے معنی دریاب کو خلق کرنا

☆ تفاعلِ نفی سے معنیِ نادر و نایاب کو خلق کرنا

☆ نفی اساس حرکیات کے معلوم یا نامعلوم طور سے ذہن و شعور کی ان دیکھی تہوں میں اترنا، نئے خیالی پیکر، نئے تصورات یا معنی کی نئی کیفیتوں کی تشکیل کی راہ کھولنا

☆ جدلیاتی وضع کے کسی طور سے نئی ملفوظی و معنیاتی تراکیب، تمثالوں اور استعاروں کو تشکیل دینا یا ان کی مناسبتوں سے ان کو منقلب کرنا یا ان کے مقابل نئی تراکیب، نئی تمثالیں اور استعارے خلق کر کے معنی نادر کی کرشمہ کاری کرنا

☆ معمولہ یا پیش پاافتادہ یا فرسودہ کو حرکیات نفی کے پیچ سے تازگی و دوشیزگی عطا کرنا

☆ دو قضایا کے تصادم سے درمیانی عرصہ کو اس طرح سے برقیا دینا کہ لاشعوری کشاکش کی مثال کے بطور معنی معمائی طور پر بیک وقت ایک طرف بھی راجع ہو اور دوسری طرف بھی اور اس کی تحلیل ممکن نہ ہو

☆ معمولہ سماجی/ افادی/ اخلاقی/ روایتی اقدار کو چیلنج کرنا اور انھیں پلٹ کر نئی منفرد شعری تخلیقی

سچائی کو سامنے لانا

☆ معمولہ عقائد کا رد اور جدلیاتی شعری استدلال سے اس کا جواز لانا

☆ مذہبوں اور مسلکوں کے موعودہ روایتی تصورات کا رد اور تخلیقی جواز

☆ جدلیاتی وضع سے ہر طرح کی روایتی تنگ نظری، عصبیت اور علاحدگی کی تنسیخ و تقلیب اور وسعت مشرب اور آزادگی و کشادگی پر اصرار

☆ نفی اساس شوخی و بذلہ سنجی و مزاح و ظرافت سے طرفوں کا کھولنا اور بنی نوع انسان سے محبت کا اثبات کرنا، آزادگی و وارستگی کا جواز لانا اور یاوگی و رسوائی کو ذریعۂ افتخار جاننا

☆ متعینہ روایتی شعریات کے ہر مقبول عام طور کا رد

☆ وجودی مسائل میں ہر طرح کے روایتی ماورائی متعینہ موقف کا جدلیاتی رد اور محبتِ ارضی اور حسّیاتی و انسانی موقف کو سامنے لانا

☆ ہر معمولہ موقف کے رد در رد سے عدم موقف aporia یعنی لاینحل معمائی یا بھید بھری صورت حال کا سامنے آنا جو معنیاتی چیلنج کی نوعیت رکھتی ہو

☆ تفاعل نفی سے معنی کا اس درجہ سیال ہو جانا کہ اس کی کسی بھی تعبیر کا حتمی یا پوری تعبیر نہ ہونا

☆ طرفوں کے بیچ کے معنی کا دھندلانا یا معنی کی معمولہ انتہاؤں کے بیچ دھندلا عرصہ یا grey area پیدا کرنا جس کی تحلیل و تعبیر آسان نہ ہو

☆ نفی کے تفاعل سے معمولہ معنی میں شدت، تازہ کاری یا معنی بندی کی نئی صورت خلق کرنا

☆ سامنے کی معمولہ بات کو اس طرح گھما دینا کہ معنی لٹو کی طرح گردش میں آجائے

☆ معمولہ معنی کو بے دخل subvert کرنا یا بے مرکز decentre کر دینا

☆ نفی اساس شعری تشکیل کا بظاہر آسان بلکہ سہل ممتنع نظر آنا لیکن باطن معنی کا پیچیدہ، پراز اشکال یا گرہ در گرہ ہونا

☆ خود احتسابی سے کام لینا اور ذات سے الگ ہو کر خود پر گرفت کر سکنا۔ یعنی بقول عرفی، یکدم منافقانہ نشیں در کمین خویش — والی کیفیت۔ غالب کے علاوہ شاید ہی کوئی دوسرا شاعر ہو جس نے اپنی شعریات پر اتنا ریاض کیا ہو اور اپنے کلام میں اس قدر تنسیخ و ترمیم کی ہو۔ زبان و بیان، معنی یابی، نکتہ رسی، خیال بندی، دقیقہ سنجی، جدلیاتی حرکیات، ہر کہیں کوئی 'غیر'

ہے جو کمین میں بیٹھا ہوا ہے اور اندر ہی اندر ہر شئے پر نگاہ رکھے ہوئے ہے۔ غالب تخلیقیت کے تفاعل میں ذات سے الگ ہونے کا عجیب وغریب حوصلہ رکھتے ہیں۔ یہ قول غلط نہیں کہ بڑی تنقید کے بغیر بڑا ادب پیدا نہیں ہوتا، خواہ وہ باطن ہی ہو۔ یعنی کوئی ہمزاد تو ہے، کوئی کڑی تنقیدی نظر، کوئی بدیعی احساس جو مسلسل آئینۂ معنی کو صیقل کرتا، روکتا، ٹوکتا، سنوارتا، حسن کاری اور معنی آفرینی میں درجۂ کمال پیدا کرنے کا حوصلہ دیتا، یا شاعری میں 'چیزے دگر' کی پراسرار راہ کھولتا، یا نامعلوم کے سفر پر اکساتا یا اصرار کرتا ہے۔ غالب شعریات میں جدلیاتی ذہن کی کارکردگی کی یہ ایک اہم تخلیقی جہت ہے۔

☆ زبان یا شعریات میں جدلیاتی تفاعل سے نادر و نایاب کی تشکیل کا ایک رمز یہ بھی ہے کہ اعلیٰ شاعری آگہی یا تجربے کے نئے احساس سے آشنا کرتی ہے۔ ایسی شاعری کو معلوم کا نہیں نامعلوم کا سفر اس لیے بھی کہا گیا ہے۔ شاعری کی سچائیاں اگر پہلے سے دی ہوئی سچائیاں ہیں تو ان کا ہونا نہ ہونا برابر ہے۔ شاعری، دریافت و انکشاف کا عمل ہے یہ معمولہ کا کھیل نہیں۔ اس میں ہر چیز اگر توقعات کے مطابق یا predictable ہے تو وہ شاعری نہیں۔ دی ہوئی لیک، دیا ہوا ایجنڈا تخلیقیت کی نفی ہے۔ جدلیاتی تفاعل کی ایک بڑی دین یہ ہے کہ اس نے غالب کی شعریات اور معنی بندی کو متوقع راستوں پر چلنے یعنی predetermined ہونے سے بچالیا جس کی بڑی مثال ذوق اور متبعینِ ذوق کی شاعری تھی جو اول و آخر زمانے کی توقعات کے مطابق تھی۔

☆ جدلیاتی شعریات جب بھی زندگی کے اسرار سے ہم کلام ہوتی ہے، پوری کائنات رقص کرتی نظر آتی ہے، غالب کی شاعری زندگی کے celebration اور تخلیقیت کے جشنِ جاریہ کی شاعری ہے۔ سرخوشی ونشاط کی یہ کیفیت میکانکی زبان میں بیان نہیں ہوسکتی، اس لیے شاعر (اولیا یا صوفیا) متناقض استعاروں اور علائم کا سہارا لیتے ہیں یا قولِ محال یا خاموشی کی بے صدا آواز میں اپنے باطنی و تخلیقی تجربات کو بیان کرتے ہیں۔ ان پیرایوں میں حرکیات نفی کا دستور تخلیقیت کا دستور خاص ہے۔

☆ 'ہر نہیں ہاں سے بڑی ہے' ایسا فقط 'انقلابوں' ہی میں نہیں ہوتا۔ یہ شعریات اور زبان میں بھی ہوتا ہے۔ شعریات اور زبان کی کارکردگی میں 'نہیں' کا عمل 'ہاں' سے بڑا ہے۔ یہ ادبی

تصرف کہہ سکتے ہیں:

'The power of the negative constitutes an essential moment in the poetics of Ghalib.'

یعنی ناگزیر لمحہ، نفی شعریات غالب کے ابداع کی کُنہ ہے، یہ نہ ہو تو نادر و نایاب کا کھیل قائم ہی نہیں ہوسکتا۔ 'ہاں' کا تخلیقی عمل فقط سپاٹ، اکہرا اور عامیانہ عمل ہے، جبکہ 'نہیں' کا عمل گہرا، تہ دار اور نامعلوم کا عمل ہے۔ 'نہیں' کا عمل تخلیقیت کا عمل ہے۔ زبان اجالے اندھیرے کا کھیل کھیلتی ہے، اندھیرا نہ ہو تو اجالا قائم ہی نہیں ہوسکتا۔ اجالا محدود ہے، اندھیرا لامحدود اور نادر و نایاب سے بھرا ہوا ہے۔ حرکیاتِ نفی زبان کی قوت کا سرچشمہ ہے۔

☆ 'خاموشی' اور حرکیاتِ نفی یعنی 'نہیں' کی قوت جڑواں بہنیں ہیں۔ معنی جو ظاہر ہو گیا وہ محدود ہو گیا یا نمٹ گیا، یا exhaust ہو گیا، جو پنہاں ہے اس کی طاقت بے حد و حساب ہے، وہ امکانات سے بھرپور ہے۔ حرکیاتِ نفی ظاہر و پنہاں کی شطرنج ہے جو زبان خاموشی کی بساط پر کھیلتی ہے۔ جدلیاتی فکر سطور و بین السطور دونوں کی کشاکش سے عبارت ہے۔ غالب کی شعریات میں جدلیاتی طور سے سطور ہی نہیں بین السطور بھی روشن ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ معنیِ طرفہ، معنیِ دیریاب یا معنیِ نادر و غریب حرکیاتِ نفی کے عمل سے خاموشی یا بین السطور ہی سے آتا ہے۔

☆ حرکیاتِ نفی کی سب سے بڑی طاقت شعریاتی سطح پر یہ ہے کہ یہ معنیِ تازہ و طرفہ و نادر و نایاب کی راہ کھولتی ہے۔ 'ہاں' عامیانہ و فرسودہ و پیش پا افتادہ کا راستہ ہے، یہ وردی پہنانے کا عمل ہے، یعنی لیک دینے یا تحدید، تنگ نظری، پیروی و غلامی کا۔ تمام آمرانہ اور فاشسٹی رویے 'ہاں' ہی سے نکلتے ہیں۔ 'نہیں' آزادی کی نوید ہے، معنیِ تازہ کی آزادی، فکر و نظر کی آزادی، وسعتِ مشرب کی آزادی، اظہار و ابلاغ کی آزادی اور انسانی سربلندی و سرفرازی کی آزادی۔

☆ غالب کی شعریات سیاہ یا سفید کی بہ نسبت ان دھندلے خطوں کی شعریات ہے جو سیاہ و سفید کے بیچ میں واقع ہوتے ہیں۔

☆ انسان بالعموم سمجھتا ہے کہ اشیا آزادانہ وجود رکھتی ہیں۔ غالب شعریات کہتی ہے کہ کچھ بھی آزادانہ وجود نہیں رکھتا (معنی بھی قائم بالغیر ہے، زبان بھی اور حسن کاری کا ہر طور بھی) ہر

شئے قائم بالغیر اور کسی دوسری شئے پر منحصر ہے، یعنی بالذات وجود نہیں رکھتی۔ گویا معنی جدلیاتی طور پر موجودگی اور عدم موجودگی کی دائمی کشمکش میں گرفتار ہے۔ اس جدلیاتی کشمکش کا عمیق احساس آزادی اور انبساط کا احساس ہے۔ غالب شعریات آزادی وانبساط کے اس احساس میں رچے بسے ہونے کی شعریات ہے۔

☆ سو باتوں کی بات یہ ہے جیسا کہ میر نے کہا تھا 'زلف سا پیچ دار ہے ہر شعر'— غالب کا تو ذہنی سانچہ ہی پیچ دار ہے، اس میں سے سیدھی بات بھی نکلتی ہے تو وہ بھی بل کھا کر نکلتی ہے، اس میں کوئی نہ کوئی پیچ، اٹکاؤ یا الجھاؤ یا گرہ یا تقلیب کا پہلو ضرور ہوتا ہے۔ جدلیاتِ نفی جو صدیوں سے ہندستانی متجسسانہ ذہن کا خاصہ رہی ہے، اور سبک ہندی کے فن کی نزاکت اور دقت نظری میں جس کی پرچھائیاں ہم دیکھتے آئے ہیں، غالب کی افتادِ ذہنی اور تشکیل شعر میں وہ کچھ اس طرح کارگر ہوئی ہے کہ غالب کی غیر معمولی طباعی اور ابداع کی زد میں آ کر طرفگیِ خیال کا چلتا ہوا جادو بن گئی ہے۔/ ایک دو ہوں تو سحرِ چشم کہوں؛ کارخانہ ہے 'یاں' تو جادو کا/ ایک دو لوازم ہوں تو تنقید کچھ گرہ کشائی کرے، غالب کی شعریات تو طلسم کدۂ حیرت ہے، داخلی تجربہ، خیال بندی، مضمون آفرینی، معنی یابی، دقیقہ سنجی، نکتہ رسی، تمثیل نگاری، ترکیب سازی، بدیع وبیان، اظہار واسلوب سب پر جدلیاتی ذہن کی ایسی چھوٹ پڑتی ہے کہ متن پیچ در پیچ کھلتا ہے اور پورے کا پورا نیرنگ نظر بندِ قبائے یار کی طرح ہے جس کی پنہاں جلوہ افروزی کے بارے میں خود غالب نے کہا تھا/ اسد بندِ قبائے یار ہے فردوس کا غنچہ؛ اگر وا ہو تو دکھلا دوں کہ یک عالم گلستاں ہے/ تجزیہ اور تفہیم تنقید کی عجز کاری کے حربے ہیں لیکن کمالِ فن کے اعتراف اور مقدمہ کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے میں ان سے مفر بھی نہیں۔ مختصر یہ کہ غالب کے یہاں معنی کی صہبائے تند وتیز اکثر جدلیات نفی کی مینائے آئینہ گداز میں ملتی ہے۔

عین ممکن ہے کہ اوپر جو شقیں اور نکات درج کیے گئے ان میں سے بعض ایک دوسرے کے مماثل، ملتے جلتے یا ایک دوسرے میں تداخل کرتے ہوئے محسوس ہوں لیکن دراصل ایسا نہیں ہے۔ ہر شق میں کوئی نہ کوئی الگ نکتہ ہے۔ جدلیاتی تفاعل اور غالب شعریات ایک تخلیقی وحدتِ جاریہ ہے۔ اس کے اجزا اور ریشوں کو الگ الگ کرنا قریب قریب ناممکن ہے۔ تحلیل کی جو کوشش کی گئی وہ فقط بطور اشاریہ ہے، یہ نہ جامع ہے نہ مانع۔ یہ اس کے مزاج کے بھی خلاف ہے۔ تخلیقی عمل یوں بھی

خواب کا سا پراسرار عمل ہے اور اس کی تمام تر کیفیتوں کا مطلق اور میکانکی احاطہ کرنا ناممکن ہے۔ غالب کا ذہن وشعور اور تخلیقی عمل جیسا کہ معلوم ہے پیچیدہ، سرّیت آلود اور معمائی ہے اور ہر ہر پہلو کو زد میں لانا اس کے بہاؤ کے خلاف جانا بھی ہے۔ یہ جادوئی کرشمہ کاری نہیں تو کیا ہے کہ نفی اساس حرکیات کے ذرا سے مس سے سامنے کے سادہ اور معمولی لفظ اور ان کے ملفوظی متعلقات، معنیِ غریب کی ایسی گہری اندھیری تہوں میں اتر جاتے ہیں جہاں تک پہنچتے ہوئے تحلیلی میکانکی زبان کے پر جلتے ہیں۔ غالب بار بار گرمیِ اندیشہ یا تندیِ صہبا سے آبگینہ کے پگھلنے کا ذکر آخر کیوں کرتے ہیں۔ ان کے تخلیقی عمل کی تمام تر توجیہہ یا تحلیل قریب قریب ناممکن ہے۔ جو بھی شقیں بیش و کم اوپر بیان کی گئیں جیسے کہ پہلے عرض کیا گیا فقط 'سوتر' یا اشارہ بھر ہیں اور بار بار کے تجزیوں اور مطالعات سے اخذ کی گئیں، ہر چند کہ اشعار کی تخلیقیت اور معنیاتی حسن کاری کی روشنی میں یہ بے کیف اور بے رنگ معلوم ہوں گی۔ تنقید لاکھ کوشش کرے تخلیق کے جادو کو نہیں پا سکتی۔ غالب کے کرشمہ و ناز و خرام کی ہر ہر ادا کو پانا یوں بھی آسان نہیں۔ بہت سی جہات اور پہلو اور توجیہات و تعبیرات اور بھی ہوں گی۔ کوئی ایک مطالعہ یا تعبیر یوں بھی دوسری تعبیرات کے امکانات کو ختم نہیں کرتی، بلکہ مزید تعبیرات کی راہ کھولتی ہے۔ ہماری توجیہات بھی آگے کی راہ کھولتی ہیں، بند نہیں کرتیں۔

صاحبِ ذوق قاری ذیل کے اشعار سے بہ غور و تامل گزرتے ہوئے از خود محسوس کرے گا کہ ہنوز ہزار بادۂ ناخوردہ رگِ تاک میں ہے۔ ہم ایک بار پھر متن سے رجوع کر رہے ہیں، اس درخواست کے ساتھ کہ اشعار کو پڑھتے ہوئے اس امر پر بطورِ خاص نظر رکھی جائے کہ کس طرح ان کا تخلیقی معنیاتی نظام جدلیاتی تفاعل پر قائم ہے، یا غالب کا ذہن وشعور کس طرح حرکیاتِ نفی میں رچا بسا ہے، اور غالب شعریات کس طرح کئی بار محسوس نہیں ہونے دیتی اور نفی کے ذرا سے مس سے معنی بندی کی ایسی کرشمہ کاری کرتی ہے کہ 'بجلی اک کوند گئی آنکھوں کے آگے' کی سی تیز زا چکا چوند پیدا ہوتی ہے اور قاری دیکھتا رہ جاتا ہے۔ ذیل کے اشعار نمونتاً ہیں، پورا احاطہ کرنا ناممکن ہے۔ یہ مثالیں انجانی یا نئی ہوں ایسا بھی نہیں۔ تجزیے فقط اشارہ ہیں، یہ کافی و شافی نہیں ہو سکتے۔ اصل چیز متن کو باطن میں اترنے دینا، جدلیاتی جزر و مد پر نظر رکھنا اور معنیاتی کرشمہ کاری سے لطف اندوز ہونا ہے، مثالیں سب توجہ چاہتی ہیں، جن کے تجزیے پہلے آچکے ہیں وہ بھی، اور جن کے تجزیے اب دیے جا رہے ہیں وہ بھی۔

(الف) روایتِ اول (مکتوبہ 1816)

سراپا رہنِ عشق و ناگزیرِ الفتِ ہستی
151 عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا (نخ)

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
153 چمن زنگار ہے آئینۂ بادِ بہاری کا (نخ)

وا کر دیے ہیں شوق نے بندِ نقابِ حسن
162 غیر از نگاہ اب کوئی حائل نہیں رہا (ق+)

گر تجھ کو ہے یقینِ اجابت دعا نہ مانگ
194 یعنی بغیرِ یک دلِ بے مدعا نہ مانگ (نخ)
آتا ہے داغِ حسرتِ دل کا شمار یاد
195 مجھ سے مرے گنہ کا حساب اے خدا نہ مانگ (نخ)

ترے سروِ قامت سے یک قدِ آدم
203 قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں (نخ)
تماشا کہ اے محوِ آئینہ داری
203 تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں (نخ)
گل غنچگی میں غرقۂ دریائے رنگ ہے
204 اے آگہی فریبِ تماشا کہاں نہیں (نخ)

211 ہوں گرمیِ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں (نخ)

دیتا ہوں کشتگاں کو سخن سے سرِ تپش
مضرابِ تار ہائے گلوے بریدہ ہوں (نخ)

269
ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد
یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے (قِ+)

273
آرزوے خانہ آبادی نے ویراں تر کیا
کیا کروں گر سایۂ دیوار سیلابی کرے (نخ)

176
قطعِ سفرِ ہستی و آرامِ فنا ہیچ
رفتار نہیں بیشتر از لغزشِ پا ہیچ (نخ)

یہ غزل انیس برس سے پہلے کی ہے جب شدتِ جذبات اور ذہن کی براقی دم نہیں لینے دیتی، دل و دماغ پر بیدل چھائے ہوئے ہیں اور قوت متخیلہ کی برق رفتاری سے وادیِ شعر میں گرد و غبار کے مرغولے اٹھ رہے ہیں۔ آگرہ کی محفلوں میں ایک مغل نژاد نوعمر شاعر اپنے قد دلکش کے ساتھ اپنی تخلیقیت کا اثبات کر رہا ہے۔ ایسے کلام کا لطف اس کی جدلیاتی حدّت سے لطف اندوز ہونے اور اس کی سرمستی و کیف کو محسوس کرنے میں ہے نہ کہ اس کے ہجے کرنے میں۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ مندرجہ بالا غزل میں بیدل کے مشہور مصرع 'عالم ہمہ افسانۂ ما دارد و ما ہیچ' کو تضمین کیا ہے اور نہایت عاجزی و انکسار سے بیدل کی عظمت کو خراج عقیدت پیش کرتے ہوئے بیدل کی روح سے فیضان کی دعا کی ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے کہ بیدل ترغیبِ باطنی اور تشویقِ ذہنی کا سب سے بڑا سرچشمہ ہیں (آہنگِ اسد میں نہیں جز نغمۂ بیدل)۔ اس سے زیادہ کچھ کہنے کی ضرورت نہیں کہ ردیف ہیچ ہی سے تفاعلِ نفی ظاہر ہے، گویا نفیِ محض 'ہیچ' گلدستۂ شوق کی گیاہ ہے جس نے پوری غزل کو حرکیاتِ نفی کے ساز پر چھیڑا ہوا نغمہ بنا دیا ہے۔

201
محفلیں برہم کرے ہے گنجفہ بازِ خیال
ہیں ورق گردانیِ نیرنگِ یک بتخانہ ہم (قِ+)

شعر بظاہر بت خانۂ کائنات کے تغیر و تبدل اور نیرنگیوں پر دلالت کرتا ہے۔ ورق گردانی کو نسبت ہے گنجفہ بازی سے اور گنجفہ بازِ خیال سے مراد ہے معشوق ستم پیشہ و جفا کش جو متلون مزاج ہے، محفلیں جماتا بھی ہے اور محفلیں برہم بھی کرتا ہے۔ گردشِ معنوی گنجفہ بازِ خیال اور نیرنگِ یک بتخانہ میں ہے، اور ذریعۂ تحرک ورق گردانِی نیرنگ ہے جو فانوس خیال کی سی کیفیت پیدا کرتی ہے اور حرکیات اساس ہے۔

دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنا
204
واماندگیِ شوق تراشے ہے پناہیں (نخ)

یہ شعر نسخۂ حمیدیہ کی اشاعت کے بعد نگاہوں میں آیا اور نسخۂ اوّل کی دریافت کے بعد یہ توثیق ہوئی کہ اصلاً یہ انیس برس سے پہلے کا کلام ہے۔ دیر و حرم سے زیادہ معمولہ اور پرانا مضمون کون سا ہوگا اور فارسی اردو اساتذہ بشمول صوفی سنت شاعروں کے کس کس نے اس کو کس کس طرح نہ برتا ہوگا، لیکن غالب جس مضمون کو بھی ہاتھ لگاتے ہیں، اپنی جدلیات اساس تخلیقیت سے نہ صرف اس کی فرسودگی کو زائل کر دیتے ہیں بلکہ اس میں کوئی نہ کوئی طرفہ پہلو ایسا نکال دیتے ہیں کہ مضمون اچھوتا اور نیا ہو جاتا ہے۔ غالب کے نکتہ رس ذہن پر حیرت ہوتی ہے کہ دیر و حرم جو انسان کی تمنا کا آئینہ سمجھے جاتے ہیں، وہ واماندگیِ شوق کی پناہ گاہیں قرار پائیں۔ اور تمنا کا آئینہ بھی ایسا کہ دیر گویا حرم کی تکرار ہے۔ یہ دونوں کے اصل معنی کو بے مرکز کر دینا ہے۔ مزید یہ ہے کہ معنی کی تقلیب بالعموم مبتدا میں نہیں، خبر میں صورت پکڑتی ہے، یہاں کیفیت دوسری ہے۔ شوق کی واماندگی (تھکن یا عدم تکمیلِ جستجو) کے باعث انسان کہیں نہ کہیں پناہ لیتا ہے۔ افتراقیت 'آئینۂ تکرار'، 'تمنا' اور 'واماندگیِ شوق کی پناہیں' میں ہے اور واماندگیِ شوق بطور شعری منطق کے ارتباط کی کڑی ہے۔ دیر و حرم تکرارِ تمنا کے آئینہ ہیں کہ دونوں جگہ ایک ہی تمنا کارگر ہے اور ایک ہی حقیقت جلوہ ریز ہے لیکن بات یہاں ختم نہیں ہوتی یہاں سے شروع ہوتی ہے۔ یعنی دیر و حرم کی حیثیت فقط اتنی ہے کہ یہ سعی و جستجو کی ناکامی کے آثار ہیں جنھیں انسان نے تھک ہار کر پناہ لینے کے لیے تراشا ہے۔ گویا ان کی اصلیت صرف اتنی ہے کہ یہ تھکے ہارے انسان کا سہارا بھر ہیں سوائے اس کے یہ کچھ بھی نہیں۔ یعنی اوّل تو دونوں کو تمنا کی تکرار کا آئینہ کہہ کر دونوں کو کم حیثیت کر دیا، دوسرے جو بمنزلہ مقامِ مقصود کے ہیں اُن کو واماندگیِ شوق کی پناہ گاہیں کہہ کر رہی سہی اہمیت بھی ختم کر دی۔ شعر کا اعجاز یہ ہے کہ جدلیاتی گرہ جب ایک بار کھل جاتی ہے تو معنی آفرینی کا ایسا سماں بندھتا ہے کہ ندرت و طرفگی کا حد و حساب نہیں۔

218

تمثالِ ناز جلوۂ نیرنگِ اعتبار
ہستی عدم ہے آئینہ گر روبرو نہ ہو (غ)

یہاں عدم بطور 'نہیں' ہے، یعنی ہستی کی نفی کرتے ہوئے اُسے عدم کہا ہے۔ انسان بطور تمثال خود پر ناز کرتا ہے جو محض اعتبار کی نیرنگی یا فریب نظر ہے۔ ہستی یعنی جو کچھ بھی ظاہر ہے، دراصل وہ نہیں ہے۔ انسان اپنی ہستی کا اثبات آئینے سے کرتا ہے یعنی خود کو دیکھ کر یقین کر لیتا ہے کہ وہ ہے، لیکن درحقیقت یہ عکس آئینہ ہے جو نفیِ محض ہے۔

آئینہ سبکِ ہندی کے اساسی استعاروں میں سے ہے اور بیدل کی طرح غالب بھی آئینہ سے جلوۂ وجود اور نیرنگیِ کائنات کے ایسے ایسے پہلو نکالتے ہیں کہ باید وشاید۔ آئینۂ قلب کے صیقل کا اکثر اشارہ ملتا ہے جو ہر طرح کے زنگ کو کاٹتا ہے اور صفائے قلب میں حزن ونشاط، رنج و راحت، محرومی وفراوانی ہر کیفیت جلوہ ریز ہوتی ہے اور گزراں ہے۔ آئینہ ہر کیفیت کو منعکس کرتا ہے اور خود بے لوث رہتا ہے جیسے جھیل کی ٹھہری ہوئی سطحِ آب کے اوپر سے پرندہ پر پھیلائے ہوئے گزرتا ہے، جھیل اس کو عکس ریز کرتی ہے، پرندہ کو خبر نہیں کہ جھیل اسے عکس ریز کر رہی ہے، جھیل (آئینہ) کو بھی خبر نہیں کہ پرندہ اڑ رہا ہے لیکن اڑان کے ساتھ ساتھ پرندہ جھیل پر سے غائب ہو جاتا ہے، اس گزران کی بھی نہ پرندے کو خبر ہے نہ جھیل کو، لیکن جب تک اڑان جھیل کے اوپر ہے جھیل کی سطحِ آب آئینہ قلب کی طرح اس کو منعکس کرتی ہے، نیرنگ اعتبار کی طرح یہ تعلق بھی ہے اور لاتعلقی بھی۔ یہ وجود بھی ہے اور عدمِ وجود بھی، یہ خالی پن بھی ہے اور بھراپُرا پن بھی۔ صوفیا کے آئینۂ قلب کی طرح زین بودھوں نے شونیم کو سمجھانے کے لیے اکثر آئینہ قلب یا جھیل کی سطحِ آب کی بے لوثی اور لاتعلقی کی مثال دی ہے جو تعلق بھی ہے بطور گزران، bird on the wing جو رشتہ بھی ہے اور نہیں بھی۔ شونیم کی اطلاقیت یہی ہے کہ ظاہری دوہرے تضادات جن کے ذریعے ذہن انسانی کارگر ہوتا ہے، اور تمام متناقضات جو وجود یا معنی کی تشکیل بھی کرتے ہیں اور بطور 'غیر' اس کا رد بھی کرتے ہیں کہ نظر جھیل کی سطحِ آب کی بے لوثی یا آئینہ کے صیقل کی طرح ان کے زنگ یا آلودگی سے آزاد ہو جائے۔

222

خلق ہے صفحۂ عبرت سے سبق ناخواندہ
ورنہ ہے چرخ و زمیں یک ورقِ گردانده (غ)

کوئی آگاہ نہیں باطنِ ہم دیگر سے
ہے ہر اک فرد جہاں میں ورقِ ناخواندہ (نخ)

نسخۂ حمیدیہ کے بہت سے اعلیٰ اشعار کی طرح اس نہایت خوبصورت غزل کا کوئی شعر متداول دیوان میں نہیں آیا۔ اوپر کے دونوں اشعار کی طرفگی میں حرکیاتِ نفی کا تفاعل صاف دیکھا جاسکتا ہے۔ ورقِ گردانده، ورق جو پلٹا جا چکا ہو، یعنی فعلِ عبث۔ بقول گیان چند جین ''زمین و آسماں ردی کاغذ سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتے۔''(2) افسوس کہ خلق نے صفحۂ عبرت سے کچھ سبق نہیں پڑھا، یعنی حقیقت کی بے حقیقتی پر غور نہیں کیا۔ دوسرا شعر فرد کی فردیت اور ذات کی سرّیت پر عجیب وغریب شعر ہے۔ باطن صرف دل یا اندرون نہیں بلکہ ذات کی تمام تر گہرائی یا بھید ہے۔ بات صرف اتنی نہیں کہ ایک کو دوسرا نہیں جان سکتا، بلکہ فرد ایسے ورق کی طرح ہے جسے کسی نے نہیں پڑھا۔ اس 'کسی' میں ذات خود بھی شریک ہے، یعنی ذات بھی ورقِ ناخواندہ ہے، دوسرے لفظوں میں انسان دوسرے کا تو غیر ہے ہی اپنا بھی غیر ہے۔ گویا ذات نے بھی ذات کو نہیں پڑھا۔ فرد کے ایک معنی کاغذ کے بھی ہیں (مجموعۂ خیال ابھی فرد فرد تھا) یعنی ورق نے بھی ورق کو نہیں پڑھا۔ اس شعر میں غالب کا ذہن نفسیات کی ان تہوں کی تھاہ لیتا نظر آتا ہے جہاں فرائیڈ کو بازتحریر کرنے والا اس کا بدعقیدہ نیاز مند لاکاں پہنچتا ہے جو شعور کو غیر اصل اور لاشعور کو اصل قرار دیتا ہے اور یہ کہ ذات ہر لحظہ تغیر پذیر ہے، perpetually in flux اور غیر کا تو کیا ذکر، خود ذات بھی اپنے آپ سے آگاہ نہیں ہو سکتی/ اپنے سے کرنہ غیر سے وحشت ہی کیوں نہ ہو/۔

223 از مہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئنہ
طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئنہ (نخ)

ذرہ سے آفتاب تک جو کچھ ہے دل ہے، یعنی سوچنے محسوس کرنے والی ذات، اور ذات بطور آئینے کے ہے جو خود اپنے عکس کے بالمقابل ہے۔ (عکس بمعنی ہستیِ موہوم) ایسے میں طوطی یعنی نظارگی جدھر دیکھتی ہے ہر طرف اپنے ہی آپ کو منعکس پاتی ہے۔ اس سے پہلے بحث کی جا چکی ہے۔ ہستی کی نفی پیہم کی آگہی غالب کے یہاں اکثر سرشاری پر منتج ہوتی ہے۔

242 کاشانۂ ہستی کہ برانداختنی ہے
یاں سوختنی اور وہاں ساختنی ہے (نخ)

ہے شعلۂ شمشیرِ فنا حوصلہ پرداز
اے داغِ تمنا سپر اندا ختنی ہے (نخ)
اے بے ثمراں حاصلِ تکلیفِ دمیدن
گردن بہ تماشاے گل افرا ختنی ہے (نخ)
ہے سادگیِ ذہن تمناے تماشا
جاے کہ اسد رنگِ چمن باختنی ہے (نخ)

ان چاروں اشعار کی تشکیل حرکیات نفی کی مرہون منت ہے۔ سوختنی اور ساختنی میں تناقض ہے۔ طنزاً کہا گیا ہے کہ یہاں (امید و آرزو کو) جلا دیجیے اور دوسری دنیا بسا لیجیے۔ ایسا کاشانۂ ہستی براندا ختنی یعنی برباد کردینے کے لائق ہے! دوسرے شعر میں ہر چند کہ شعلۂ شمشیر فنا حوصلہ پرداز ہے یعنی وار کرنا چاہتا ہے، تاہم داغِ تمنا کے سپر ڈالنے کے سوائے چارہ نہیں، بمعنی تمنا کا پورا ہونا معلوم۔ داغ تو یوں بھی نقش گیر ہے۔ سپر انداختنی، حوصلہ پردازی کا دوسرا رخ ہے! تیسرے شعر میں نظارہ گلشن کا ہے اور مرکزیت تماشائے گل کو حاصل ہے، لیکن کیفیت نفی وہی سابقہ اشعار کی ہے۔ اے بے ثمراں، یعنی وہ لوگ جن کو پھل ملنے والا نہیں، حاصلِ تکلیفِ دمیدن میں بھی تفاعل نفی ہے یعنی بودوں کی پرورش سے حاصل تو کچھ بھی نہیں۔ گویا تماشائے گل کے لیے گردن اٹھائیے اور تماشائے گل تمام ہے۔

مقطع میں اس پوری نفی اساس کیفیت کا نچوڑ آ گیا ہے کہ اسد دنیا ایسا چمن ہے جس کا رنگ باختنی یعنی اڑ جانے والا ہے، یہاں تمنائے تماشا کرنا سادہ لوحی نہیں تو کیا ہے۔

253
پرِ طاؤس تماشا نظر آیا ہے مجھے
ایک دل تھا کہ بصد رنگ دکھایا ہے مجھے (نخ)
حیرتِ کاغذِ آتش زدہ ہے جلوۂ عمر
تہِ خاکسترِ صد آئنہ پایا ہے مجھے (نخ)
جامِ ہر ذرہ ہے سرشارِ تمنا مجھ سے
کس کا دل ہوں کہ دو عالم سے لگایا ہے مجھے (نخ)

انیس برس سے پہلے کی یہ نہایت عمدہ غزل بھی 'بیدلانہ' ہے جس کا اندازہ مقطع سے ہوتا ہے

جو شوخیِ نغمۂ بیدل نے جگایا ہے مجھے' پر ختم ہوتا ہے۔ اس کا بھی کوئی شعر نگاہِ انتخاب میں نہیں آیا جبکہ آج اس کے نادرہ کار شعر جامِ ہر ذرہ... کا شمار غالب کے شاہکار اشعار میں ہوتا ہے۔ ردیف /دکھایا ہے مجھے/نظر آیا ہے مجھے/ میں ضمیر مجھے سے انائے انسانی کی مرکزیت کی شیرازہ بندی ہوتی ہے۔ تمنا کی بے تابی و آرزومندی غالب کا محبوب موضوع ہے لیکن یہاں کیفیت سرشاری و سرمستی اور انائے انسانی کے کراں تا کراں ترفع اور کون و مکاں کی وسعتوں کو تصرف میں لینے کی ہے۔ یہ حرکت و عمل کا وہ معنیاتی جوہر ہے جس کا فیضان رومی سے بیدل، بیدل سے غالب، اور غالب سے اقبال تک چلا جاتا ہے۔ ذرۂ خاک کی سرشاری کا مضمون غالب کے یہاں کئی جگہ آیا ہے لیکن اس عجیب و غریب شعر کی کیفیت ہی الگ ہے۔ یہ سرشاری معمولی سرشاری نہیں بلکہ شرف انسانی کی تمنا کی سرشاری ہے جو مجسم دل ہو کر بے پناہ ہوگئی ہے۔ کیا معلوم مشورہ دینے والوں نے کیا کہا ہوگا کہ ایک ذرۂ خاک معصیت زدہ و بے مقدار کی یہ مجال کہ روحِ کائنات ہو کر دو عالم پر متصرف ہوجائے، یعنی چہ! یہ عقل و فہم کے خلاف ہے۔ یا مقطع میں بیدل کی موجودگی ہی تنسیخ کے لیے کافی تھی۔ بہرحال شعر حرکیات کا جادو ہے، ذرہ مماثل ہے جام کے جو سرشار ہے مئے تمنا سے جس کی تقلیب دل سے ہوتی ہے اور دل کی کون و مکاں کی وسعتوں سے، جو میکانکی تحلیل کی زد سے باہر ہیں، یوں شعر تقلیب در تقلیب کے تفاعل سے ایک ایسی کیفیت سے آشنا کرتا ہے جو زبان کے حدود حساب سے ورا ہے۔ ایسے اشعار خاموشی کی زبان کو صدا دیتے ہیں۔

258　کارگاہِ ہستی میں لالہ داغ ساماں ہے
برقِ خرمنِ راحت خونِ گرمِ دہقاں ہے　(نخ)
غنچہ تا شگفتن ہا برگِ عافیت معلوم
باوجودِ دلجمعی خوابِ گل پریشاں ہے　(نخ)

غالب نے عودِ ہندی میں خود اس شعر کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''داغ ساماں مثل انجم انجمن۔ وہ شخص کہ داغ جس کا سرمایہ و سامان ہو۔ موجودیت لالہ کی منحصر نمائشِ داغ پر ہے، ورنہ رنگ تو اور پھولوں کا بھی لال ہوتا ہے... مزارع کا وہ لہو جو کشت و کار میں گرم ہوا ہے وہ لالہ کی راحت کے خرمن کا برق ہے۔ حاصلِ موجودیت داغ اور داغ مخالف راحت اور صورتِ رنج ہے۔'' اس سے زیادہ حرکیاتِ نفی کے بارے میں کیا کہا جا سکتا ہے جو لالہ کے رنگ اور داغ میں

بھی ہے اور لال اور سیاہ میں بھی۔ مزید یہ کہ لالہ کو نسبت خونِ گرم سے ہے اور خونِ گرم کی تقلیب برقِ خرمن سے کی ہے؛ دوسرے شعر کی وضاحت بھی عودِ ہندی میں عبدالرزاق شاکر کے نام سے موجود ہے۔ غالب لکھتے ہیں ''برگِ عافیت معلوم، یہاں معلوم بمعنی معدوم ہے اور برگِ عافیت بمعنی مایۂ آرام، برگ اور سر و برگ بمعنی ساز و سامان ہے۔ خوابِ گل باعتبار خموشی و بر جاماندگی، پریشانی ظاہر ہے یعنی شگفتگی، وہی پھول کی پنکھڑیوں کا بکھرا ہوا ہونا۔۔۔ غنچہ بصورتِ دل جمع ہے۔ باوصف جمعیتِ دل گل کو خوابِ پریشان نصیب ہے۔''(3) نفی مضمر دونوں جگہ تشکیل شعر اور معنی آفرینی میں کارگر ہے اور خود غالب نے جس طرح گرہ کھولی ہے جدلیاتی نکتہ اپنے آپ نشان زد ہو گیا ہے۔

262 کس کا سراغِ جلوہ ہے حیرت کو اے خدا
آئینہ فرشِ شش جہتِ انتظار ہے (نخ)
عبرت طلب ہے حلِّ معمائے آگہی
شبنم گدازِ آئینۂ اعتبار ہے (نخ)

آئینہ اور حیرت کی نسبت سے غالب نئے سے نئے پہلو تراشتے ہیں اور کئی بار نہایت انوکھا اور اچھوتا مضمون بناتے ہیں۔ حیرت کو کس کے جلوہ کی تلاش ہے کہ سارا عالم آئینہ کی مثال بنا ہوا ہے۔ شعر کا لطف دوسرے مصرع میں آئینہ کے روایتی تصور حیرت کی تقلیب سے انوکھا امیج در امیج وضع کرنے میں ہے۔ آئینہ کو ہمہ انتظار نہیں کہا بلکہ فرشِ شش جہتِ انتظار کہا ہے کہ کیفیت انتظار پوری کائنات میں اور کائنات انتظارِ مجسم میں ڈھل گئی ہے؛ جدلیاتی پیچ اس میں ہے کہ آگہی خود ایک ایسا معمہ ہے جس کو آگہی حل نہیں کر سکتی۔ اعتبار بس گدازِ آئینہ بھر ہے جو شبنم کی طرح بے اصل ہے، عبرت طلب اس لیے کہ معمائے آگہی و اعتبار لاینحل ہیں۔ افتراقیت دعوائے آگہی اور اعتبار کے 'اعتباریِ محض' ہونے میں ہے۔

271 ہوں میں بھی تماشائیِ نیرنگِ تمنا
مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی بر آوے (ق+)

انیس برس سے پہلے کی اس غزل سے فقط یہی ایک شعر لیا گیا جو قلمی نسخہ کے حاشیہ پر اضافہ ہے باقی پوری غزل جو 'دل فرشِ رہِ ناز ہے بیدل اگر آوے' پر ختم ہوتی ہے، القط کر دی گئی۔ پہلا

مصرع شدتِ جذبات میں رچا ہوا ہے، کائنات کو نیرنگِ تمنا کہا ہے لیکن جدلیاتی پیچ اسی میں ہے کہ میرا فسانہ نیرنگِ تمنا کا تماشائی تو ہے لیکن تماشے کا حصہ نہیں یعنی بے لوث یا ہر لاگ یا لگاؤ سے الگ ہے۔ دوسرے مصرعے نے شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ اس میں مطلب یعنی مقصود کی نفی مطلب بر نہ آنے سے کی ہے جس سے تمنا کے نیرنگِ نظر سے لطف اندوزی اور بے نیازی (یعنی آزادگی) بیک وقت گردش میں آگئے ہیں اور معنی کی گرہ کھل گئی ہے۔ لہٰذا مطلب بر آئے یا نہ بر آئے دونوں برابر ہیں۔ نیرنگِ تمنا کا تماشائی ہونا اور بیک وقت بے لوث بھی ہونا آزادگی کا کرشمہ نہیں تو کیا ہے۔

حواشی

۱۔ شعر، غیر شعر اور نثر، الٰہ آباد، ۱۹۷۳ء، ص ۵۳
۲۔ گیان چند جین، ص ۳۲۰
۳۔ عودِ ہندی، علی گڑھ، ص ۱۵۶

ڈاکٹر اسلم انصاری

غالب کی ایک تشبیب: مسلّمات کی ردّ تشکیل ⁰

مرزا غالب کی شاعری میں ردِ تشکیل کے زاویے بھیس بدل بدل کر سامنے آتے ہیں، لیکن پہچانے اس لیے نہیں جاتے کہ رمز و کنایہ کے نقاب اوڑھے رہتے ہیں، اس لیے بہت کم لوگوں کو شبہ ہو سکا کہ شعرِ غالب میں ردِ تشکیل کی کچھ صورتیں بھی ہیں۔ بلکہ حقیقت یہ ہے کہ ان کے ہاں ردِ تشکیل کی بہت سی صورتیں ہیں جو ان کی شاعری کے کچھ نئے زاویوں کو سامنے لاتی ہیں۔ ردِ تشکیل پس ساختیات کے بعد یا اسی کے نتیجے میں سامنے آنے والی ایک اصطلاح ہے جس کے معنی مختصراً یہ ہیں: متنی تنقید کی وہ صورت جس میں کسی متن کی ظاہری صورت کے پس منظر میں پوشیدہ مفروضوں، تعصّبات کو تلاش کیا جائے اور ان مقاصد کا کھوج لگایا جائے جن کا بظاہر متن میں کوئی تذکرہ نہیں، لیکن حقیقت یہ ہے کہ ردِ تشکیل کی اصطلاح میں بہت سے مفاہیم شامل ہیں، جن کے اجمالی جائزے کے لیے انسائیکلوپیڈیا آف فلاسفی (ج ۲) کے ایک مقالہ نگار کے متعلقہ مقالے کے ابتدائی پیراگراف کو دیکھا جائے تو بعض ضروری باتیں سامنے آجاتی ہیں، مقالہ نگار کی رو سے:

''ردِ تشکیل متن کے تجزیے کے سلسلے میں ایک فلسفیانہ طریق کار ہے، جو فلسفے میں دریدا کے نظریوں اور ادبی تنقید کے سلسلے میں ییل اسکول کی لٹریری تھیوری کے علمبرداروں کے نظریوں پر مبنی ہے۔ دریدا کے خیال میں ڈی کنسٹرکشن دراصل ''ری سٹرکچرنگ'' ہے، دریدا اس کے اصول متن کی دوہری معنویت اور جمعِ ضدین سے پیدا ہونے والی تعبیرات پر استوار کرتا ہے۔ فلسفے میں ڈی کنسٹرکشن سے مراد تصورات اور معنی کی ظاہریت کے رخ سے پردے ہٹا کر یہ دیکھنا ہے کہ ان میں وہ کیا چیز ہے جسے تاریخ نے دھندلا دیا ہے یا اس کے مفاہیم سے خارج کر دیا ہے۔ فلسفے میں یہ طریقِ کار مابعدالطبیعیاتی ڈسکورس کے حوالے سے اپنے حدود کا تعین کرتا ہے۔ یہ طریقِ کار اس

⁰ ''غالب کا جہانِ معنی''، ملتان، ۲۰۱۵ء

ڈسکورس کی تصدیق نہیں کرتا بلکہ متن کو اس بات کی اجازت دیتا ہے کہ اپنے داخلی تضادات کو سامنے لا کر اپنے آپ کو منہدم کردے۔'' (انسائیکلوپیڈیا آف فلاسفی، ج ۲، ۲۰۰۵ء ص ۲۶۱)

اب سوال یہ ہے کہ غالب کی وہ کون سی خصوصیت ہے جسے ردِ تشکیل کا نام دیا جا سکتا ہے، سو عرض یہ ہے کہ غالب ایک ایسے تخلیق کار ہیں جو اپنے تخلیقی عمل میں ردِ تشکیل کی صورتیں پیدا کرتے ہیں، یعنی اشیا اور تصورات کی ظاہریت کے پردے ہٹا کر ان کی اصل حقیقت کو دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مثلاً غالب کا مطلعِ دیوان ہی دیکھیے:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

اس شعر کو اگر نقش یا تصویر کی ردِ تشکیل نہ کہا جائے تو اور کیا کہا جائے، لیکن اس ردِ تشکیل کی معنویت کی شدت کو اس وقت تک اچھی طرح نہیں سمجھا جا سکتا ہے جب تک اردو اور فارسی شاعری کی کلاسیکی شاعری میں نقش یا تصویر کی جمالیاتی قدر و قیمت کو نہ سمجھ لیا جائے۔ خیال رہے کہ نقش اور تصویر ہمارے ادب میں ہم معنی اور باہم مترادف اور متبادل کے طور پر استعمال ہوتے ہیں، جس طرح مرزا غالب نے تصویر کے مفہوم میں نقش کو بکثرت استعمال کیا ہے، اسی طرح میر تقی میر تصویر کے لفظ کو گوناگوں مفاہیم کے اظہار کے لیے استعمال کرتے ہیں:

اگر ساکت ہیں ہم حیرت سے پر ہیں دیکھنے لائق
کہ اک عالم رکھے ہے عالمِ تصویر بھی آخر

''عالمِ تصویر'' کی اصطلاح ممکن ہے میر نے علامہ ابوالفضل سے مستعار لی ہو، جس کے الفاظ ہیں: ''عالمِ تصویر از بدائعِ نگارخانۂ موجودات است، وحسنِ گوناگوں در طرازِ ہستی جلوہ دارد۔'' گویا اس کے نزدیک تصویر بذاتِ خود ایک ''عالم'' ہے، ایک کیفیت ہے جو نگارخانۂ موجودات کی نادر کیفیات کو بیان کرتی ہے۔ اب غالب کے مطلعِ دیوان کو دیکھیے:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

اس مطلع کے بارے میں ہم ایک الگ مضمون میں اظہارِ خیال کر چکے ہیں، یہاں صرف اتنا کہنا مفیدِ مطلب ہوگا کہ غالب کے نزدیک تصویر یا نقش کیا ہے؟ ایک کاغذی پیرہن میں

لپٹا ہوا پیکر جو خود بھی ایک کاغذی وجود ہے، کیونکہ اس کی نمود جو کچھ بھی ہے، کاغذ ہی کی رہین منت ہے، اور کاغذ یہاں ناپائیداری اور فریادی ہونے کے علامتی معنی دے رہا ہے، فریادی ہونے کا مفہوم غالب نے ''کاغذی پیرہن'' سے پیدا کیا ہے جو نقش کے بے بود ہونے کی دلیل بھی ہے اور نتیجہ بھی۔ اس مطلع میں غالب نے نقش یا تصویر کی ردِ تشکیل کی اور اس کے ہر گونہ سرمایۂ وجود اور کیفیتِ جمال کو ایک ''نمودِ بے بود'' قرار دیا۔ خیال رہے کہ نقش ''حقیقتِ موجود'' کو بھی کہا گیا ہے، جیسا کہ حافظ شیرازیؒ نے فرمایا ہے:

نبود نقشِ دو عالم کہ رنگِ الفت بود

زمانہ طرحِ محبت نہ ایں زماں انداخت

مرزا بیدل نے بھی ایک نثر جملے میں نقش کو حقیقتِ موجود کے لیے ہی استعمال کیا ہے، انھوں نے کہیں (شاید نکات میں) لکھا ہے۔ ''ہر نقشے کہ می بینی ،حرفیست کہ می شنوی'' اب اگر مرزا غالب کے مطلعِ دیوان میں لفظ نقش کو حقیقتِ موجود (یا حقیقتِ مشہود) کے مترادف سمجھا جائے تو ان کی ردِ تشکیل کی حدود حقائقِ موجود تک بھی پہنچ جاتی ہیں۔ دیکھا جائے تو ردِ تشکیل کی سادہ ترین صورت ''انکارِ ہیئت'' ہے، یعنی کسی چیز کی ظاہری صورت یا ہیئت کو تسلیم نہ کیا جائے بلکہ اسے کوئی اور چیز قرار دیا جائے جو اس چیز کی ضد بھی ہو سکتی ہے۔ مثلاً یہ کہنا کہ فلاں شخص کو آپ انسان سمجھتے ہیں، وہ تو جانور ہے، جانور۔ گویا آپ نے فلاں شخص کی ظاہری ہیئت کو اس کی اصل حقیقت سمجھنے سے انکار کر دیا، اور اس کو اس کی ظاہری صورت کے علی الرغم کچھ اور (جانور) قرار دیا۔

مرزا غالب کہتے ہیں:

قمری کفِ خاکستر و بلبل قفسِ رنگ

اے نالہ نشانِ جگرِ سوختہ کیا ہے!

شاعر نے قمری کے خاکستری رنگ سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اسے مٹھی بھر راکھ قرار دیا، اور بلبل کے رنگین پروں کی رعایت سے اسے قفسِ رنگ ٹھہرایا۔ درحقیقت شاعر نے قمری کو اس کے انجام کی نسبت سے، اور بلبل کو اس کی حالیہ صورتِ حال کی وجہ سے ان کی ردِ تشکیل کی، انھیں Deconstruct کیا۔ اسی طرح غالب کا ایک فارسی شعر ہے جو دراصل وحدت الوجودی نقطۂ نظر سے کائناتِ خارجی کی حقیقت کے انکار پر مبنی ہے، یہ خیال ویدانت کے ''مایا'' کے تصور سے اتنا قریب

ہے کہ دونوں کسی ایک ہی نظریے کی تشریح دکھائی دیتے ہیں۔ غالب کا یہ شعر یہ ہے:

تافصلے از حقیقتِ اشیا نوشتہ ایم

آفاق را مرادفِ عنقا نوشتہ ایم

یعنی '' جب ہم نے حقیقتِ اشیا کے بارے میں ایک باب لکھا تو ہم نے کائنات کو ''عنقا''، یعنی معدوم وغیر موجود قرار دیا۔ یہ وہ ردِ تشکیل ہے جو ردِ تشکیل سے زیادہ انہدام کے مترادف ہے۔ جس غزل کا یہ مطلع ہے، اسی غزل کا ایک اور شعر ہے:

آئندہ و گذشتہ ، تمنا و حسرت است

یک کاشکے بود کہ بصد جانوشتہ ایم

یہاں گویا غالب نے ماضی اور مستقبل کی (بالواسطہ زمانے کی) ردِ تشکیل کی ہے، یعنی ماضی کو حسرت کے مترادف قرار دیا ہے اور مستقبل کو تمنا کہا جو بہت جلد حسرت میں تبدیل ہو جائے گی۔ قمری کو مٹھی بھر راکھ اور بلبل کو قفس رنگ کہنا ایک اعتبار سے conversion کا عمل ہے جو غالب کے ہاں ردِ تشکیل کا عمومی ''آلہ کار'' ہے جبکہ غالب کے ہاں ایک اور انوکھا عمل بھی ہے، جس کو وہ اشیا کی ردِ تشکیل کے لیے کام میں لاتے ہیں، چونکہ یہ عمل صرف غالب ہی سے مخصوص نظر آتا ہے، اور اس کے لیے کوئی مناسب یا پہلے سے طے کردہ اصطلاح موجود نہیں ہے اس لیے میرے خیال میں اسے ''تصغیر'' کے عمل سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ یہ تصغیر یا reduction ایسا عمل ہے جس کے ذریعے وہ اپنے ذہن کی ایک خاص روش کو ظاہر کرتے ہیں۔ اس کی تشریح مختصراً یہ ہے کہ کسی بھی چیز کو اس کے فطری اور قدرتی مناسبات کو نظر انداز کر کے اسے اصل میں بہت چھوٹا بلکہ بعض صورتوں میں معدوم ظاہر کیا جائے۔ غالب کی اس ذہنی روش کی طرف آج تک کسی نقاد نے ہلکا سا اشارہ بھی نہیں کیا، جبکہ اس عمل کی مثالیں غالب کے ہاں اس کثرت سے ملتی ہیں کہ حیرت ہوتی ہے۔ اس خاص ذہنی روش کے تحت وہ کسی بڑی، بلند و بالا اور وسیع و عریض شئے کو بہت چھوٹا کر کے، اور بعض اوقات اتنا چھوٹا کر کے دکھاتے ہیں کہ وہ چیز معدوم کے درجے میں چلی جاتی ہے۔ اسے ہم نے ان کی تصغیریت (Reduction or miniaturization) کا نام دیا ہے۔ اس کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

سر پر ہجومِ دردِ غریبی سے ڈالیے

وہ ایک مشتِ خاک کہ صحرا کہیں جسے

کیا تنگ ہم ستم زدگاں کا جہان ہے
جس میں کہ ایک بیضۂ مور آسمان ہے

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یا رب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

صحرا کو مشتِ خاک قرار دینا، دنیا کو چیونٹی کے انڈے کے برابر قرار دینا اور دشتِ امکاں (پوری کائنات) کو صرف ایک نقشِ قدم ٹھہرانا۔ تصغیریت کی انوکھی صورتیں ہیں۔ یہ نہ حسنِ تعلیل ہے، نہ تمثیل ہے نہ استعارہ ہے نہ مجازِ مرسل ہے، اسے بلاغت کی معروف انواع میں سے کسی کے تحت نہیں لایا جاسکتا، یہ وہ کچھ ہے جو ہم نے عرض کیا ہے۔ یعنی ردِ تشکیل بذریعہ تصغیریت! شاعر نے قمری کی اس کے انجام (یا ظاہری شباہت) کی وجہ سے اور بلبل کی اس کی حالیہ ہیئت کی وجہ سے ردِ تشکیل کی ہے۔ اسی طرح غالب کا ایک فارسی شعر ہے جو دراصل وحدت الوجودی نقطۂ نظر سے کائناتِ خارجی کی حقیقت کے انکار پر مبنی ہے اور ویدانت کے ''مایا'' کے تصور کے بہت قریب ہے، بہر حال وہ کہتے ہیں:

تافصلے از حقیقتِ اشیا نوشتہ ایم
آفاق را مرادفِ عنقا نوشتہ ایم

''جب ہم نے (اپنی کتاب میں) اشیا کی حقیقت کے بارے میں باب لکھا تو کائنات کو ''عنقا'' یعنی معدوم کے مترادف لکھا۔ یعنی ہمارے نزدیک دنیائے خارجی ایسی ہی معدوم یا بے حقیقت ہے جیسے کہ افسانوی پرندہ عنقا جو محض نام ہے لیکن اس کا مسمّٰی کہیں نہیں۔ یہ پوری کائنات کی ردِ تشکیل ہے جو ردِ تشکیل کی اصطلاحات میں انہدام کے مترادف ہے۔ اسی غزل کا ایک اور شعر ہے جس میں انھوں نے وقت کو ماضی اور حال کے مترادف قرار دیتے ہوئے ان دونوں کی حقیقت سے اس طرح پردہ اٹھایا ہے:

آئندہ و گذشتہ تمنا و حسرت است
یک کاش کہ بود کہ بصد جا نوشتہ ایم

''ماضی حسرت ہے، اور آئندہ تمنا، اسی لیے ہم نے سو جگہ پر اے کاش (یوں) ہوتا، اے کاش (یوں) ہوتا۔''

غالب کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ وہ ایسے تخلیق کار ہیں جن کے متون میں اشیا اور تصورات کی ردِ تشکیل کی گئی ہے، یعنی ان کی ظاہریت کا پردہ ہٹا کر ان کے باطن میں جھانکنے کی کوشش کی گئی ہے، جو دراصل ان کے موضوعی ادراکات ہیں اور اپنی تکمیل کے لیے تخیل کی دست اندازی کے رہینِ منت ہیں۔ مغرب کے ردِ تشکیل کے نظریات میں تصغیریت یا تغیر (conversion) کا کوئی ذکر نہیں، لیکن اگر کسی مغربی نظریے کے اطلاق میں ہمیں کسی اصطلاح کی معنویت میں کچھ اضافہ یا کمی کرنی پڑے تو اس میں کوئی قباحت نہیں ہونی چاہیے۔ آخر خود مغربی مفکرین بھی مسلسل اپنے نظریات کی تردید یا تشکیلِ نو میں ہمہ وقت مصروف رہتے ہی ہیں۔ چناں چہ غالب کے ہاں تصغیریت کی کچھ اور مثالیں ملاحظہ کیجیے:

یہ طوفاں گاہِ جوشِ اضطرابِ شامِ تنہائی
شعاعِ آفتابِ صبحِ محشر تارِ بستر ہے!

بساطِ عجز میں تھا ایک دل یک قطرہ خوں وہ بھی
سو رہتا ہے باندازِ چکیدن سرنگوں وہ بھی!

مئے عشرت کی خواہش ساقئ گردوں سے کیا کیجے
لیے بیٹھا ہے اک دو چار جامِ واژگوں وہ بھی

وحشت کو میری عرصۂ آفاق تنگ تھا
دریا زمین کو عرقِ انفعال ہے

جوشِ جنوں میں کچھ نظر آتا نہیں اسدؔ
صحرا ہماری آنکھ میں مشتِ غبار ہے

درکار ہے شگفتنِ گلہائے عیش کو
صبحِ بہار پنبۂ مینا کہیں جسے

ع۔ حنائے پائے خزاں ہے بہار اگر ہے یہی

[یہاں میں ضمناً ایک واقعے کا ذکر کرنا چاہتا ہوں۔ میں ۱۹۶۶ء کے اواخر سے لے کر ۱۹۷۰ء کے اوائل تک ایس ای کالج بہاول پور میں بطور لیکچرر تعینات رہا اور شعبۂ اردو کے صدر کے فرائض بھی سرانجام دیتا رہا۔ عین اسی زمانے میں پروفیسر احمد عقیل روبی (غلام حسن سوز جن کا ابھی حال ہی میں انتقال ہوا ہے) انٹر کالج میں تعینات تھے، میری ان کی باہمی شناسائی کچھ عرصہ پہلے کی تھی، چناں چہ بہاول پور میں اس شناسائی میں کچھ دوستی کا رنگ پیدا ہوا۔ احمد عقیل روبی چونکہ مجھ سے پہلے بہاول پور آ گئے تھے، اس لیے یہاں کی ادبی زندگی میں کافی دخیل تھے۔ یہ ۱۹۶۷ء یا ۱۹۶۸ء کی بات ہوگی کہ بہاول پور کی ایک ادبی تنظیم نے ماہِ فروری میں یومِ غالب منانے کا سوچا، اس ادبی تنظیم کی سرگرمیوں میں عقیل روبی پوری سرگرمی سے شامل تھے اور ان کا اصرار تھا کہ میں اس تقریب میں کوئی تازہ مضمون پڑھوں۔ میں نے بہت عذر کیا کہ مضمون لکھنے کے لیے وقت نہیں، لیکن وہ بضدر ہے کہ قلم اٹھا کر جو چاہو لکھ دو اور شام کو پڑھ دو۔ غرض میں نے ایسا ہی کیا، ایک طویل جملۂ معترضہ کا سہارا لیتے ہوئے میں نے قلم برداشتہ ذیل کی تحریر لکھی جو مذکورہ اجلاس میں پڑھ بھی دی۔ یاد نہیں سامعین نے کس طرح کے ردِعمل کا اظہار کیا۔ یہ محض اتفاق ہے کہ یہ تحریر مرورِ ایام کے باوجود میرے کاغذات میں محفوظ رہی، اس وقت تک اردو تنقید میں نہ ساختیات کا کوئی نام و نشان تھا، نہ مابعد ساختیات کا، نہ ردِ تشکیل کا اور نہ معنیات کا۔ لیکن میری اس ناچیز تحریر کو غالب کی ردِ تشکیل پر ایک شذرہ خیال کرنا چاہیے، جس میں غالب کی اس تشبیب کے حوالے سے گفتگو کی گئی ہے جسے میں نے طرازِ عنوان بنایا ہے۔ اسی موضوع پر میں نے چند سال پہلے لاہور کی ایک ممتاز پرائیویٹ یونی ورسٹی میں دو گھنٹے کا ایک لیکچر بھی دیا جسے ریکارڈ کر کے کسی ویب سائٹ کا حصہ بھی بنایا گیا یعنی انٹرنیٹ پر محفوظ کیا گیا۔ جملۂ معترضہ کے حذف کے علاوہ اس تحریر کو بہت حد تک اس کی اصل حالت میں رہنے دیا گیا ہے]

اردو میں مرزا غالب نے گنتی کے چند قصیدے لکھے، گو یہ قصیدے سوداؔ اور ذوق کے زورِ کلام کو نہیں پہنچتے، اس کے باوجود ان قصائد میں انھوں نے اپنا رنگِ سخن بھی قائم رکھا اور کسی حد تک مدح کے تقاضے بھی پورے کیے۔ ان قصائد کی ایک بڑی خصوصیت جس کا انھوں نے خود بھی اقرار کیا ہے، یہ ہے کہ مدح کے مقابلے میں تشبیب زیادہ طویل ہے۔ مرزا تفتہؔ کو ایک خط میں

لکھا ہے:

''فارسی شعرا کی بھٹی مجھے ایک آنکھ نہیں بھائی۔ قصائد کی تشبیب میں تو میں بھی جہاں عرؔفی وانوریؔ پہنچتے ہیں افتاں خیزاں پہنچ جاتا ہوں۔ لیکن مدح وستائش میں مجھ سے ان کا ساتھ نہیں دیا جاتا۔''

جب غالب جیسا انا پسند شاعر قصیدہ لکھے گا تو وہ اپنا زیادہ زور تشبیب میں صرف کرے گا۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے بہترین اور ہر لحاظ سے مکمل قصیدے وہی ہیں جو اس نے دوستوں اور مداحوں مثلاً شیفتہؔ۔ آزردہؔ اور نیرؔ کی شان میں لکھے۔ یا پھر وہ قصیدے جو حمد و نعت اور منقبت میں لکھے گئے، اس سے مستثنٰی ہیں۔ اس بات کا اطلاق زیادہ تر ان کے فارسی قصائد پر ہوتا ہے، البتہ اردو میں بھی ان کا ایک قصیدہ جو حضرت علی کرم اللہ وجہہ کی شان میں ہے، اسی طرح کی استثنائی صورت پیش کرتا ہے۔ اس کی تشبیب حکیمانہ ہے جس میں بظاہر تشکک کا رنگ زیادہ ہے، اس تشکک کو انھوں نے ایسا زوردار اور رنگین اس لیے بنایا تا کہ اس کے آخر میں گریز کی بامعنی صورت پیدا کی جاسکے۔ چناں چہ اس قصیدے کی گریز ان کے اردو قصائد کی سب سے خوبصورت گریز ہے۔ یوں تو فارسی میں ان کی بہت سی تشابیب ایسی ہیں جو حکیمانہ اور صوفیانہ افکار سے مملو ہیں، لیکن فنی یا فکری حیثیت سے ان کی شاہکار تشبیب وہی ہے جس کا مطلع ہے:

دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں

شعر کے معنی اگرچہ واضح ہیں، تاہم بعض مطالب تشریح طلب ہیں۔ لفظ معشوق، محبوبِ حقیقی کے لیے استعمال ہوا ہے، اور اس کی خود بینی کا حوالہ وہ مشہور حدیث ہے جس میں ارشاد ہوا ہے کہ میں ایک چھپا ہوا خزانہ تھا (کنت کنزاً مخفیاً ،فاحببت لتعارفوا۔۔) میرے دل میں اس بات کی حُب پیدا ہوئی کہ مجھے پہچانا جائے، سو میں نے افلاک کو پیدا کیا، لیکن اس شعر میں ایک اور اشارہ بھی ہے جس کی توضیح اس وقت تک ممکن نہیں جب تک مرزا بیدل کا ایک شعر نہ سمجھ لیا جائے۔ مرزا بیدل کا شعر ہے:

حسنِ یکتا چہ جنوں داشت کہ از ننگِ دوئی
خواست برسنگ زند آئنہ برمازدہ است

''حسنِ یکتا کو یہ کیا سوجھی کہ آئینہ میں اپنے آپ کو دیکھا تو دوئی کا وہم پیدا ہوا۔ چناں چہ اس سے گھبرا کر اس نے چاہا کہ آئینے کو پتھر پر دے مارے، لیکن وحشت میں ہم پر دے مارا۔'' چناں چہ آئینہ ٹکڑے ٹکڑے تو ہوا، لیکن ہر ٹکڑے میں اس کا عکس متجلی ہو گیا، جس کے نتیجے میں ہم پیدا ہو گئے اب اگر حسن خود بیں نہ ہوتا تو ہم کہاں ہوتے۔ ہم وہی ریزہ ریزہ انائیں ہیں جو حسنِ مطلق کے آئینے کے ٹوٹے ہوئے ٹکڑوں میں منعکس ہوئیں۔ مرزا غالب کا ایجازِ بیان داد سے ماورا ہے۔

غالب کے ذہنی رجحانات کچھ ایسے ہیں کہ ان کے ہاں اثبات سے نفی تراوش کرتی ہے، ایسا شاذ و نادر ہی دیکھنے میں آتا ہے کہ وہ نفی سے اثبات کی طرف آئیں۔ علاوہ ازیں غالب کی ذہنی نشو نما میں متصوفانہ وحدت الوجودی یعنی عمومی متصوفانہ میلانات کا بہت بڑا حصہ ہے۔ بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ ان کی شاعری میں فکری ربط متصوفانہ فکر ہی کی بدولت پیدا ہوتا ہے، لیکن غالب کے اندر ایک شاعر اور ایک فلسفی کی روح بھی تھی۔ فلسفی کی حیثیت سے وہ پرانے نظام ہائے فکر کو تشکیک کی نظر سے دیکھنے پر مجبور تھے۔ تصوف کی مابعد الطبیعیات ان کے وجدان کی تشفی تو کرتی تھی، لیکن ان کی فکری اور عقلی جستجو اور تجزیہ پسندی کی تشفی نہیں کرتی تھی۔ اسی لیے ان کے ذہن میں حقائقِ اشیا کی متصوفانہ نفی کے ساتھ ساتھ اور بھی بہت سے سوالات سر اٹھاتے تھے۔ چناں چہ زیرِ بحث تشبیب کے مطلع کو چھوڑتے ہوئے جو ایک روایتی مضمون کو بیان کر رہا ہے، اس کے بعض اشعار میں واضح طور پر ایک نوع کی حکیمانہ تشکیک کارفرما نظر آتی ہے۔ وہ ایک ایک کر کے تمام مذہبی، تہذیبی، فلسفیانہ اور فنی تصورات کے جرأت مندانہ تجزیہ کرتے اور انھیں رد کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ ان اشعار میں ان کا لہجہ بیک وقت حکیمانہ بھی ہے اور شاعرانہ بھی۔ ایک شاعر کی حیثیت سے ان کے احساسات حکیمانہ یاس اور فلسفیانہ قنوطیت کے آئینہ دار دکھائی دیتے ہیں (جیسے عمر خیام کے تشکیک سے لبریز خیالات) ایسے خیالات میں ذاتی اندوہ اور ناکامی کا پرتو صاف دکھائی دیتا ہے، یہ اور بات ہے کہ شاعر نے ان میں عمومیت کا رنگ بھی پیدا کر دیا ہے، تاکہ وہ زندگی کے عمومی حقائق کے ترجمان بھی دکھائی دیں۔ مثلاً یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

کس نے دیکھا نفسِ اہلِ وفا آتش خیز
کس نے پایا اثرِ نالۂ دلہائے حزیں

بے دلی ہائے تماشا کہ نہ عبرت ہے نہ ذوق
بے کسی ہائے تمنا کہ نہ دنیا ہے نہ دیں

غالب کے ہاں یہ تاثر اکثر پایا جاتا ہے کہ زندگی کلی طور پر قابلِ فہم نہیں۔ اسی لیے ان کے نزدیک اگر کوئی فہم و دانش کا دعویٰ کرتا ہے تو یہ صریحاً لاف زنی کے ذیل میں آتا ہے، یا اگر کسی کو اس بات کا بھروسہ ہے کہ اسے اس کی عبادات کا صلہ ملے گا تو وہ بھی محض خوش گمانی کا شکار ہے:

لافِ دانش غلط و نفعِ عبادت معلوم
دردِ یک ساغرِ غفلت ہے چہ دنیا و چہ دیں

دُرد تلچھٹ کو کہتے ہیں۔ دوسرے مصرعے کے لفظی معنی یہ ہوں گے کہ دنیا ہو یا دیں ساغرِ غفلت کی تلچھٹ ہے، جس سے متبادر ہوتا ہے کہ دنیا اور دیں دونوں کو ساغرِ غفلت میں ڈبو دینا چاہیے۔ وہ تمام تاریخی، تہذیبی اور فلسفیانہ تصورات جو ہمیں بے معنویت کے احساس سے بچاتے ہیں اور ہمارے لیے زندگی اور اس کے مظاہر کی قابلِ فہم تشریح یا تشکیل کرتے ہیں، غالب کے نزدیک تمام بے حقیقت ہیں اور ذہنی مغالطوں کے سوا کچھ نہیں، ذیل کے اشعار اسی احساس کی تشریح کرتے ہیں:

ہرزہ ہے نغمۂ زیر و بمِ ہستی وعدم
لغو ہے آئینۂ فرقِ جنون و تمکیں
عشق، بے ربطیٔ شیرازۂ اجزائے حواس
وصل، زنگارِ رخِ آئینۂ حسنِ یقیں
کوہکن گرسنہ مزدورِ طرب گاہِ رقیب
بے ستوں آئینۂ خوابِ گرانِ شیریں
نقشِ معنی ہمہ خمیازۂ عرضِ صورت
سخنِ حق، ہمہ پیمانۂ ذوقِ تحسیں

ان اشعار کے لفظی اور معنوی تار و پود کو زیادہ کھولنے کی بجائے اجمالی جائزہ شاید زیادہ مفید ہو، ہستی وعدم کو شاعر نے نغمے کے زیر و بم (اتار چڑھاؤ) سے تعبیر کیا ہے اور جس

نغمے کا یہ اتار چڑھاؤ ہے وہ بذاتِ خود ''ہرزہ'' ہے، یعنی اوّل درجے کی بیہودگی ہے، دیوانگی اور متانت یا سنجیدگی میں عام طور پر جو فرق کیا جاتا ہے وہ بھی لغویت ہے، لایعنی ہے۔ عشق جس کو شاعری میں زندگی کی قدرِ اوّل شمار کیا جاتا ہے، وہ اجزائے حواس کے شیرازے کی بے ربطی ہے، یعنی عشق بذاتِ خود حواس کے ربط و توازن کی عدم موجودگی کا نام ہے اور وصل جسے شاید یہاں مرادِ خواہشِ وصل ہے، حسنِ یقیں کے آئینے کا زنگار ہے۔ یہ خیال شاید نظیریؔ سے آیا ہے جس کا شعر ہے:

ہوائے وصل کسے می کند کہ بوالہوس است
دراں دلے کہ محبت بود، تمنا نیست

وصل کی خواہش تو وہ کرے جو ہوس پرست ہو، جبکہ جس دل میں محبت وہ، وہاں تمنا نہیں پائی جاتی۔ اس شعر کے پس منظر میں غالب کے شعر کا مفادِ معنوی یہ ہے کہ عشق تو دیوانگی ہے، اور وصل یا خواہشِ وصل حسنِ یقین کے آئینے کو دھندلا دینے والا زنگار ہے۔ اب جہاں تک اساطیری کرداروں کا تعلق ہے، کوہ کن کی بڑی شہرت ہے، مگر یہ کیسا عشق تھا کہ اس نے مزدوروں کی طرح رقیب کی عیش گاہ کی تعمیر کی اور اس کی غیرت نہ جاگی کہ اس عیش گاہ کو ڈھا دیتا اور جہاں تک کوہِ بے ستوں کا تعلق ہے جس کو کھود کر فرہاد نے دودھ کی نہر نکالی، وہ پہاڑ کیا تھا، شیریں کی گہری نیند کا آئینہ دار تھا، یعنی کوہ کن اپنی محبوبہ کو بے نیازی کی نیند سے نہ جگا سکا۔ اب اس تشبیب کا معرکہ آرا شعر:

نقشِ معنی ہمہ خمیازۂ عرضِ صورت
سخنِ حق، ہمہ پیمانۂ ذوقِ تحسیں

لفظ معنی کو ہماری عقل و دانش کی دنیا میں جو اہمیت حاصل ہے اس کا اندازہ آسان نہیں۔ ہم ہر بات، ہر چیز کے بارے میں سوال کرتے ہیں کہ اس کے معنی کیا ہیں؟ ہماری ساری تعلیمی اور فکری دنیا اشیا، الفاظ اور تصورات کے معانی پر منحصر ہے۔ معنی فہمی، معنی یابی، معنی آفرینی ایسے الفاظ و تراکیب سے معنی کی اہمیت کا کچھ اندازہ ہوسکتا ہے۔ لفظ معنی کو صورت پر تفوق حاصل ہے، کیونکہ معنی اصل ہیں اور صورت محض اعتبار۔ صورت کا تعلق ظہور سے ہے، جبکہ معنی کا تعلق بطون سے۔ صورت ظاہر ہے، معنی پوشیدہ رہتے ہیں۔ اربابِ معنی کو اربابِ ظاہر پر فضیلت

حاصل رہی ہے، لیکن شاعر کے نزدیک معنی کا وجود صورت ہی کا رہینِ منت ہے۔اس لیے کہ معنی آخری تجزیے میں صورت ہی کی انگڑائی (خمیازہ) ہے، اگر صورت اپنے وجود کا تحقق نہ کرے تو معنی کا ہونا نہ ہونا برابر ہے، یعنی معنی معدوم رہتے ہیں۔ لہٰذا نام نہاد اربابِ معنی کو اپنی اعتباری فضیلت پر غرور نہیں ہونا چاہیے۔ صورت ہے تو معنی بھی ہیں، صورت نہ ہو تو معنی بھی نہیں۔ اب جہاں تک ''حق'' کی بات کا تعلق ہے، یہ بھی اپنے اپنے ذوقِ تحسین کی بات ہے، یہ ایسے ہی ہے جیسا کہ کہا گیا: ع

ذوقِ سجود در جہاں رسمِ صنم گری نہاد

یہ پرستش کا جذبہ ہے جو کعبہ و بت خانہ کی تعمیر کراتا ہے، اسی لیے ایک اور شعر میں غالب نے اس بات کو یوں بیان کیا ہے:

دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنا
واماندگیٔ شوق تراشے ہے پناہیں

دیر و حرم ہر دو شوق کی واماندگی کے نشانات ہیں، ورنہ حقیقت تو ان سے کہیں آگے ہے۔ گریز کے شعر سے پہلے کا شعر ہے:

سامعِ زمزمۂ اہلِ جہاں ہوں لیکن
نے سروبرگِ ستائش نہ دماغِ نفریں

کہتے ہیں کہ اگرچہ میں اہلِ دنیا کے زمزمے سنتا ہوں لیکن نہ تعریف کا ساز و سامان ہے، نہ نفرت کرنے کا دماغ ہے۔ دنیا اور اہلِ دنیا کے بارے میں ایسی بے نیازی اور بے دلی کی مثال شاید ہی کہیں اور مل سکے۔ اب گریز کا شعر کہہ کے شاعر نے اس سب کی نفی بھی کر دی جو دراصل اس کے نہاں خانۂ باطن کی آواز تھی:

اس قدر ہرزہ سرا ہوں کہ عیاذاً باللہ
یک قلم خارجِ آدابِ وقار و تمکیں
نقشِ لاحول لکھ اے خامۂ ہذیاں تحریر
یاعلی عرض کر اے فطرتِ وسواس قریں

اس کے بعد منقبت کے اشعار ہیں جن میں سے چند اشعار اس گفتگو کے اختتام پر درج کیے

جا رہے ہیں:

تیری مدحت کے لیے ہیں دل و جاں کام و زباں
تیری تسلیم کو ہیں لوح و قلم دست و جبیں
کس سے ہوسکتی ہے مداحیِ ممدوحِ خدا
کس سے ہوسکتی ہے آرایشِ فردوسِ بریں
صرفِ اعدا اثرِ شعلۂ دودِ دوزخ
وقفِ احباب گل و سنبلِ فردوس بریں

(تکمیلِ مضمون: ۱۱/مارچ ۲۰۱۵ء)

[نوٹ: درجِ بالا مضمون میں اشعار کی تشریح کے لیے کسی متداول یا غیر متداول شرح سے استفادہ نہیں کیا گیا، تمام تعبیرات راقم کی فکرِ نارسا کا نتیجہ ہیں، اگر ان تعبیرات میں کہیں تسامح پایا جائے تو اس کے لیے راقم عذر خواہِ کرم ہے۔ اسلم انصاری]

☆☆☆

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ

فیض کو کیسے نہ پڑھیں
(پس ساختیاتی مطالعہ)[O]

یعنی فیض کو کیسے نہ پڑھیں، اس کے بغیر تو چارہ نہیں، یا فیض کو کیسے نہیں پڑھنا چاہیے یعنی فیض کی قرأت کیسے نہیں کرنا چاہیے، یہاں مقصود موخر الذکر ہے لیکن مضارع کے ساتھ کہ کیسے نہ پڑھیں، آمرانہ چاہیے، کے ساتھ نہیں۔ خاکسار کو منفی زمرہ اختیار کرنے کا شوق نہیں ہے لیکن اگر کہا جاتا کہ فیض کو کیسے پڑھیں تو یہ تجویزیہ (Prescriptive) ہوتا، اور تجویزیہ تنقید کا مسلک نہیں ہے ویسے ان لوگوں کی کمی نہیں جو مسلسل یہی کام کرتے ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ انھیں اس کا احساس نہ ہو کہ اس سے تنقید کا بھلا ہوتا ہے نہ ادب کا۔ بہر حال سوال یہ ہے کہ فیض کو تو برابر پڑھا جاتا ہے اور ان کی مقبولیت کا گراف بھی ہنوز قائم ہے اور اس میں بھی کوئی برائی نہیں کہ ایک پوری تحریک کے نام لیوا اپنی نظریاتی عدم مطابقتوں پر پردہ ڈالنے کے لیے فیض کی شاعری کو ڈھال کے طور پر استعمال کرنے لگے ہیں۔ مقبولیت کے اپنے خطرات بھی ہیں، اس لیے کہ مداحوں کی بھیڑ میں اکثریت ان لوگوں کی ہوتی ہے جو نہیں جانتے کہ وہ ممدوح کو کس لیے چاہتے ہیں، کیوں کہ وہ اس لیے چاہتے ہیں کہ دوسرے چاہتے ہیں۔ فیض کی شہرت پچھلے چالیس برسوں میں قائم ہوئی ہے اور یہ کوئی معمولی مدت نہیں ہے۔ اس دوران فیض پر کچھ نہ کچھ تو لکھا ہی گیا ہے لیکن ان کے چاہنے والوں میں کم از کم وہ لوگ جو سخن فہمی کا دعویٰ رکھتے ہیں، انھوں نے فیض کی قدر شناسی اور اصل فیض کی شناخت کے حوالے سے کیا لکھا ہے، اس کو دیکھا جائے تو مایوسی ہوتی ہے۔ جو لوگ اس مسلک کے مسافر نہیں ہیں، خدا بھلا کرے ہماری تنقیدی فضا کا جو دراصل ہمارے مزاجوں کا عکس ہے کہ

O ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت، دہلی، ۲۰۰۴ء

ان کی تحریروں کو تو یوں بھی پایۂ اعتبار حاصل نہیں، لیکن جو کچھ سرکاری مداحوں نے لکھا ہے، اس میں کتنا اس پائے کا ہے کہ اس سے فیض کی سچی قدر سنجی کا حق ادا ہو! تعریف کرنے میں کوئی ہرج نہیں۔ تعریف فیض کا حق ہے لیکن فیض کی شاعری کا یہ بھی حق ہے کہ کہ وہ اہل نظر سے خراج وصول کرے۔ سوال 'مدلل مداحی' کا نہیں مدلل تنقید کا ہے۔ قصیدے میں دلیل نہیں ہوتی، نہ ہی ہجو میں دلیل ہوتی ہے۔ اس لیے دونوں تنقید سے خارج ہیں۔ یاروں نے قصیدوں کے انبار لگا دیے ہیں، اس لیے کہ قصیدے کے لیے متن کی قرأت (Reading) ضروری نہیں۔ قصیدہ کچھ تو توقعات کی بنا پر کہا جاتا ہے، کچھ مفادات کی رو سے اور کچھ قدر بیان کے اظہار کی وجہ سے۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو فیض ہماری ہمدردی کے خاصے مستحق ہیں۔

مقبولیت میں متعدد عوامل کا ہاتھ رہتا ہے: شخصیت کا طلسم، سوانحی کوائف (بالخصوص اگر اس میں جبس وزنداں یا ایسا کوئی مرحلہ پیش ہو) سماجی مرتبہ، کسی لابی یا مسلک سے وابستگی، مغنیوں کی نغمہ سرائی وغیرہ وغیرہ، لیکن جب تاریخ کا ظالم ہاتھ فاصلہ پیدا کرتا ہے تو چند برساتوں کے بعد سب داغ دھبے دھل جاتے ہیں، اور باقی رہتی ہے متن کے "بے داغ سبزے کی بہار" اور یہی وہ سرزمین ہے جس کی سیاحت فیض کے سچے چاہنے والوں نے کم کی ہے، اور اگر کی ہے تو سرسری کی ہے، کیوں کہ سچی شاعری میں تو ہر جا جہانِ دیگر ہوتا ہے لیکن جب تنقید خود کو ایک جہان پر بند کر لے تو طلسماتِ شعر کا در کیسے وا ہو سکتا ہے۔ اس سے پہلے خاکسار فیض کے جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام کی بنیادی ساختوں سے اپنی فہم ناقص کے مطابق گفتگو کر چکا ہے، اس کو دہرانے کی ضرورت نہیں۔ زیر نظر تحریر میں البتہ مختصراً یہ اشارہ کرنا مقصود ہے کہ متن کو پڑھتے ہوئے حاضر لفظوں کے ساتھ متن کی خاموشیوں (Silences) اور غیر موجودگیوں (Absences) کو بھی نظر میں رکھنا ضروری ہے۔ ان معنی میں جن معنی میں انھیں ہم مارکسی نقاد پیئر ماشیرے یا غیر مقلد تنقید کے امام رولاں بارتھ نے استعمال کیا ہے، اور ایسا کرنا فیض کے یہاں معنیاتی نظام کی کش مکش یا آئیڈیولوجی کی جدلیاتی آویزش کو سمجھنے کے لیے بھی ضروری ہے۔

آئیڈیولوجی کے بارے میں واضح رہے کہ یہاں آئیڈیولوجی سے مراد عقائد وخیالات کا مجموعہ (Treatise) یا کوئی ضابطہ بند نظریہ نہیں بلکہ انسانی معمولات اور سرگرمیوں کی وہ سطح ہے جس پر عملاً انسان اپنے سماجی وجود کا اثبات کرتا ہے اور زندگی کرتا ہے، یعنی اس معنی میں جس معنی میں

مشہور فرانسیسی مارکسی مفکر لوئی آلتھیوسے نے مارکس کی نئی تعبیر کرتے ہوئے آئیڈیولوجی کا تصور دیا ہے، جس کی رو سے آئیڈیولوجی سماجی تشکیل (Social Formation) میں معاشیاتی سطح (Economic Level) اور سیاسی سطح (Political Level) کے ساتھ مل کر عمل آرا ہوتی ہے۔ اگرچہ آخراً قادرانہ حیثیت معاشیاتی سطح کو حاصل ہے، لیکن سماجی تشکیل کی یہ تینوں سطحیں یا معمولات کے زمرے جو باہم دگر مربوط بھی ہیں اور متاثر بھی کرتے ہیں، بالعموم خود مختار (Autonomous) ہیں، اور خود مختارانہ طور پر کارگر رہتے ہیں۔ آئیڈیولوجی کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ سماجی تشکیل میں ایک سرے پر آئیڈیولوجی ہے، دوسرے پر سائنس اور بیچ کے درمیانی فاصلے پر ادب اور آرٹ۔ یہ اہم ہے اپنے اثرات (Effect) کی وجہ سے یعنی سائنس سے Knowledge Effect، آئیڈیولوجی سے Ideological Effect اور ادب سے Aesthetic Effect پیدا ہوتا ہے، اور یہ آخری Effect فیض کی شاعری کی کلید ہے۔ یہ تینوں زمرے بالائی ساخت (Super Structure) میں اپنے طور پر خود مختارانہ کردار ادا کرتے ہیں، لیکن ایک دوسرے پر منطبق (Overlap) بھی ہوجاتے ہیں، یعنی تعین کنندہ (Determinant) کا رول بھی ادا کرتے ہیں، اور عدم مطابقتوں اور تضادات (Inconsistencies and Contradictions) کی آویزش اور اس کے حل (Resolve) کی عمل آوری بھی کرتے ہیں۔ یہاں زیادہ تفصیل میں جانے کا موقع نہیں، دیکھنا یہ ہے کہ فیض کا متن بالعموم کس طرح پڑھا جاتا ہے اور کیا یہ عام قرأت ادھوری قرأت نہیں۔

مظہریت کے اہم ترجمان Merleau-Ponty کا، جسے اب جدیدیت کے شیدائیوں نے بھی تقریباً فراموش کردیا ہے۔

> "But what if language speaks as much what is between words as by the words themselves? As much by what it does not say as by what it says".

یعنی اس کا کیا کیا جائے کہ زبان کا خاصہ ہے کہ جتنا یہ لفظوں کے ذریعے کہتی ہے اتنا لفظوں کے بیچ میں جو خلا ہوتا ہے اس کے ذریعے بھی کہتی ہے۔ غالباً معنی کے نقطۂ نظر سے خلا (Space) کا یہ پہلا واضح تصور ہے۔ ہماری مشترک جمالیاتی روایت میں 'بین السطور' کا ذکر اس کا کھلا ہوا

اقرار ہے، لیکن مشرقی روایت میں کسی نے اس کو ضابطہ بند کیا ہو، یا ادبی نظریے کا حصہ بنایا ہو، شاید ایسا نہیں ہے۔ بات صرف لفظوں یا سطروں کے درمیان فاصلوں کی نہیں ہے بلکہ خود لفظوں کی بھی ہے۔ مرلیو پونٹی کے قول کو دوبارہ پڑھیں تو یہ اشارہ بھی ہے کہ لفظ جو ظاہر کرتے ہیں، اس سے بھی کہتے ہیں اور جو کچھ ظاہر نہیں کرتے اس سے بھی کہتے ہیں، گویا زبان کے روشن خطوں کے ساتھ اس کے تاریک خطے بھی معنی خیزی کے عمل میں شریک ہوتے ہیں۔ بات فیض کے متن کی ہو رہی ہے۔ آیئے اس نظم کو دیکھیں:

بیزار فضا، در پے آزار صبا ہے
یوں ہے کہ ہر اک ہمدم دیرینہ خفا ہے
ہاں بادہ کشو آیا ہے اب رنگ پہ موسم
اب سیر کے قابل روش آب و ہوا ہے
اُمڈی ہے ہر اک سمت سے الزام کی برسات
چھائی ہوئی ہر دانگ ملامت کی گھٹا ہے
وہ چیز بھری ہے کہ سلگتی ہے صراحی
ہر کاسۂ مے زہر ہلاہل سے سوا ہے
ہاں جام اٹھاؤ کہ بیاد لب شیریں
یہ زہر تو یاروں نے کئی بار پیا ہے
اس جذبۂ دل کی نہ سزا ہے نہ جزا ہے
مقصودِ رہِ شوق وفا ہے نہ جفا ہے
احساس غم دل جو غم دل کا صلا ہے
اس حسن کا احساس ہے جو تیری عطا ہے
ہر صبح گلستاں ہے ترا روئے بہاریں
ہر پھول تری یاد کا نقش کف پا ہے
ہر بھیگی ہوئی رات تری زلف کی شبنم
ڈھلتا ہوا سورج ترے ہونٹوں کی فضا ہے

ہر راہ پہنچتی ہے تری چاہ کے در تک !
ہر حرفِ تمنا ترے قدموں کی صدا ہے
تعزیرِ سیاست ہے نہ غیروں کی خطا ہے
وہ ظلم جو ہم نے دلِ وحشی پہ کیا ہے
زندانِ رہ یار میں پابند ہوئے ہم
زنجیر بکف ہے نہ کوئی بند بپا ہے
''مجبوری و دعوائے گرفتاری الفت
دستِ تہِ سنگ آمدہ پیمانِ وفا ہے''

(دستِ تہِ سنگ آمدہ)

بظاہر نظم میں کوئی پیچ نہیں ہے، اور اس کے مقدمے کا اشارہ غالب کے شعر میں ہے جو تضمین ہوا ہے، یعنی 'دستِ تہِ سنگ آمدہ پیمانِ وفا ہے' عشق میں مجبور ہیں، دعوائے گرفتاری الفت کیسا۔ دعویٰ تو وہاں ہوتا ہے جہاں اختیار ہو۔ یہاں تو پتھر تلے ہاتھ دبا ہے اور یہی پیمانِ وفا ہے۔ پتھر تلے ہاتھ دبنے میں درد اور تکلیف کا جو تصور ہے اس نے مجبوری کی کیفیت کو اور بھی شدید کر دیا ہے۔ غرض عشق میں مجبوری سی مجبوری ہے اور دستِ تہِ سنگ آمدہ کی سی کیفیت ہے۔ عشق میں مجبوری و بے بسی کی کئی جہتیں ہیں اور غالب تو اس سطح کے شاعر ہیں جہاں بہ قول میر ہر سخن چار چار طرفیں رکھتا ہے، لیکن یہاں شعر کی شرح مقصود نہیں ہے بلکہ صرف یہ اشارہ کرنا مقصود ہے کہ شعر میں عشق کی مجبوری کا مضمون بیان ہوا ہے اور شعر غیر سیاسی ہے۔ فیض غالب کے شعر پر نظم ختم کرنے سے پہلے یہ معنیاتی فضا تیار کر چکے ہیں:

ہر راہ پہنچتی ہے تری چاہ کے در تک
ہر حرفِ تمنا ترے قدموں کی صدا ہے
تعزیرِ سیاست ہے نہ غیروں کی خطا ہے
وہ ظلم جو ہم نے دلِ وحشی پہ کیا ہے
زندانِ رہِ یار میں پابند ہوئے ہم
زنجیر بکف ہے نہ کوئی بند بپا ہے

ہر راہ کے ''تیری چاہ کے در تک پہنچے''، 'تعزیرِ سیاست'، 'زندانِ رہِ یار'، 'زنجیر بکف' ان حوالوں اور پیکروں سے عشق کا جو تصور ابھرا ہے، اس کے لیے اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ وطن کے عشق کا ذکر ہے یا انقلاب یا عوام یا حریت یا سماجی انصاف کا یا نوآبادیاتی نظام کے شکنجے سے نکلنے کی طرف اشارہ کیا جارہا ہے۔ یہ بالکل سامنے کے واضح (Obvious) معنی ہیں جن کے لیے کسی تردد کی ضرورت نہیں۔ اب شروع کے مصرعوں کو دوبارہ دیکھیے:

بیزار فضا، در پے آزار صبا ہے
یوں ہے کہ ہر اک ہمدم دیرینہ خفا ہے
ہاں بادہ کشو آیا ہے اب رنگ پہ موسم
اب سیر کے قابل روشِ آب و ہوا ہے
اُمڈی ہے ہر اک سمت سے الزام کی برسات
چھائی ہوئی ہر دانگ ملامت کی گھٹا ہے

ایک بار جب عشق کا 'Parameter' ذاتی سے وطنی و قومی و عوامی ہو گیا اور فیض کا انقلابی شاعر ہونا ہی جس کی تصور آفرینی کرتا ہے تو اب صریح معنی سے ضرب دینے کا معاملہ اور بھی آسان ہو گیا۔ اس کے بعد ہر لفظ اور ترکیب اپنے آپ اسی طے شدہ محور پر گھومنے لگتی ہے۔ مثلاً بیزار ہونا، وطن کی سیاسی فضا ہے، صبا جو در پے آزار ہے، نوآبادیاتی نظام اور اس کا جبر ہے۔ بادہ کشو سے مراد انقلاب کی راہ کے ساتھی یا یارانِ طریقت ہیں اور جو ہمدم دیرینہ، خفا ہیں وہ یا تو انقلابی مسلک سے ہم آہنگ نہیں یا نوآبادیاتی نظام یا فیوڈل سسٹم کا حصہ ہیں۔ عشق میں دیوانگی اور رسوائی چوں کہ وجہ افتخار ہے، اس لیے ملامت کی گھٹا چھائی ہوئی ہے اور الزام کی برسات کا ذکر ہے نیز 'جام' 'صراحی' جذبہ حمیت کی داد دے رہے ہیں۔ قرأت کے عمل میں توقعات یعنی قاری کی Expectations سے بہت بحث کی گئی ہے۔ یہ توقعات شاعر کے نام، مسلک یا محض لیبل سے پیدا ہو سکتی ہیں، یا نظم کے عنوان یا ذیلی عنوان سے بھی۔ اس مختصر مضمون میں قرأت کے عمل کی نفسیات یا شعریات میں توقعات کس طرح کارگر ہوتی ہیں، اس تفصیل میں جانے کا موقع نہیں، لیکن ہم نے دیکھا کہ پہلی قرأت میں ہم غالب کے تضمین شدہ شعر کو انقلابی شعر کے طور پر نہ پڑھ سکتے تھے، لیکن جب فیض کی نظم کو ہم نے انقلابی توقعات کی روشنی میں پڑھنا شروع کیا تو نہ صرف اس معنیاتی تناظر میں

غالب کے شعر کی 'غیر سیاسی' نوعیت بدل گئی بلکہ تمام کلیدی الفاظ، امیجز اور مصرعے لڑی در لڑی انقلابی معنیت میں ڈھلتے چلے گئے۔ علی سردار جعفری کسی زمانے میں ''انقلابی رومانیت'' کا بہت ذکر کرتے تھے۔ کاش اس منزل پر انھوں نے یا ان کے رفقا میں سے کسی نے انقلابیت یا رومانیت دونوں میں سے کسی ایک کے ادبی و شعری جمالیاتی مضمرات پر پوری طرح غور کرلیا ہوتا تو سستے نسخوں پر عمل کر کے ایک سطحی شاعری کو اس قدر فروغ نہ ہوا ہوتا۔ خیر جملہ معترضہ کو جانے دیجیے۔ بات ہو رہی تھی سامنے کے واضح اور صریحی (Obvious) معنی کی۔ کیا فیض کی شاعری کی اہمیت اس میں ہے کہ وہ سامنے کے معنی کی شاعری یا صریحی معنی کی شاعری ہے؟ لیکن اگر صرف اتنا ہے تو فیض کو اہم شاعر تسلیم کرانے میں بڑی دقت کا سامنا ہوگا۔ کیا ہر شخص فیض کو اس لیے پڑھتا یا پسند کرتا ہے کہ وہ قومی یا عوامی معنی کے شاعر ہیں اور سامنے کے معنی کے شاعر ہیں؟ میری حقیر رائے ہے کہ ایسا نہیں ہے۔ پسند و ناپسند کے معاملات بھی حسن و عشق کے معاملات کی طرح بہت کچھ پیچ در پیچ ہوتے ہیں۔ ابھی اوپر ذکر آیا تھا کہ شاعری یعنی اعلا شاعری میں لفظ جتنا کہتے ہیں اتنا نہیں بھی کہتے اور جمالیات میں کہی ان کہی دونوں عمل آرار ہتے ہیں، تو کیا فیض کے یہاں بھی ایسا ہے۔ اگر ہے تو جن معنی کا ذکر ہمارے انقلاب پسند حضرات کو مرغوب ہے اور جن کا تعین ہم اوپر کر آئے ہیں۔ کیا وہ فیض کی نظم کے معنی نہیں ہیں؟

بے شک سامنے کے (Obvious) معنی یہی ہیں، لیکن بات صرف اتنی نہیں ہے۔ اگر بات اتنی ہی ہو تو فیض معمولی شاعر قرار پائیں گے اور ان کی مقبولیت کی جڑیں بھی زیادہ گہری نہیں ہوں گی۔ ظاہر ہے جن معنی کا ہم نے ذکر کیا ان کا کھلا ہوا تعلق آئیڈیولوجی سے ہے۔ جیسا کہ پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے۔ آئیڈیولوجی سے یہاں مراد محض عقائد کا مجموعہ (Treatise of Doctrines or Abstrat Theory of Beliefs) نہیں ہے۔ سماجی حقیقت نگاری کی کوئی سرکاری دستاویز یا عہد اسٹالن کے نظریہ ساز آندرے زہڈانوف (Andrey Zhdonov)، کا ادیبوں کے لیے تیار کیا گیا منشور یا کوئی پارٹی نوسٹ (Partynost) بھی نہیں، بلکہ مارکسی نظریہ ساز لوئی آلتھیوسے کے وسیع تر معنی میں سماجی عمل کے وہ معمولات جن کی رو سے ہم زندگی کرتے ہیں۔ آئیڈیولوجی مذہبی بھی ہوسکتی ہے سیاسی بھی، مارکسی بھی اور بورژوا بھی۔ اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ فیض کے عہد کی ترقی پسند آئیڈیولوجی تحریک آزادی کی قوم پرور آئیڈیولوجی سے الگ نہ تھی۔ سچی اور کھری غیر

استحصالی مذہبیت جو وطن دوستانہ جہات رکھتی تھی، اس سے تضاد کے رشتے میں بھی نہ تھی۔ چناں چہ اس کا دائرہ خاصا وسیع تھا اور اس کا اصل تصادم نو آبادیاتی سامراج کی آمرانہ آئیڈیولوجی یعنی استعماریت سے تھا۔ اس تناظر میں ان معنی کا قائم ہو جانا فطری ہے جن کا ذکر اوپر آیا ہے لیکن نہیں بھولنا چاہیے کہ فیض کی جمالیات مشرقی ہے، یعنی نہ صرف عرب ایرانی اثرات کی دین ہے بلکہ کلاسیکی فارسی یا وسیع معنی میں ہندایرانی ثقافتی اثرات کی دین ہے جس میں ہندوستانی جمالیات کے سُر بھی اجتماعی لاشعوری رشتوں سے گھلے ملے ہیں۔ زیادہ تفصیل میں نہ جاتے ہوئے مارکسیت کی رو سے یہ جمالیات بورژوا ہے اور اس آئیڈیولوجی سے تصادم کا رشتہ رکھتی ہے جس آئیڈیولوجی کا ذکر اوپر کیا گیا۔ فیض اردو میں شعر کہہ رہے تھے وہ اس جمالیاتی روایت کے امین تھے جس کا خون ان کی رگوں میں دوڑ رہا تھا۔ یہ ان کے ذہن و شعور کا حصہ تھی اور لاشعور کا بھی، جب کہ آئیڈیولوجی اختیاری تھی یعنی شعوری جس کا ردّ و قبول اختیار میں ہوتا ہے۔ آلتھیو سے کے حوالے سے اوپر اشارہ کیا گیا تھا کہ آئیڈیولوجی اور شعر و ادب سماجی تشکیل میں خود مختارانہ طور پر کارگر رہتے ہیں، اور ایک دوسرے کو Overlap بھی کرتے ہیں اور متعین (Determine) بھی کرتے ہیں۔ آئیڈیولوجی لسانی اظہار میں یوں بھی زبان کو دباتی ہے اور اظہار سے جبر کے رشتے میں ہے۔ متن میں خاموشی (Silence) اور غیر موجودگی (Absence) کا راہ پا جانا اسی حوالے سے ہے۔ اس نظریے سے فیض کی نظم کو دوبارہ دیکھیں تو دوسری معنیت سامنے آئے گی۔ قطع نظر اس سے کہ شعری اظہار کے تمام پیرایے، ترکیبیں، تشبیہیں، استعارے، کنایے، شعری لطف و اثر اور کشش و کیفیت پیدا کرنے کے تمام طور طریقے بورژوا شعریات کا حصہ ہیں لیکن اس وقت بحث شعریات سے نہیں جمالیات سے یعنی شعریات کے جمالیات اثر (Aesthetic Effect) احساسِ جمال، تغزل کی کیفیت اور کلی جمالیاتی حسیت سے ہے۔ اس پر مزید زور دینے کی ضرورت نہیں کہ فیض کی جمالیات سرتاسر مشرقی ہے اور گہرا مشرقی رچاؤ اور بالیدگی رکھتی ہے۔ یہ جمالیات فیض کے لاشعوری وجود کا حصہ ہے اور شاعری میں رہ رہ کر چھاپہ مارتی ہے اور آئیڈیولوجیکل فضا کو اپنے رنگ میں رنگ لیتی ہے۔ مثلاً پہلے تین اشعار میں جن آئیڈیولوجیکل الزام کی برسات، ملامت کی گھٹا اور آب و ہوا کے سیر کے قابل ہونے کی سیاسی فضا بندی ہو چکی تو فیض خالص لاشعوری زمین پر اتر آتے ہیں اور جمالیات کی صراحی اپنے آپ چھلک جاتی ہے، اور یوں فیض اپنے اس رنگ

میں نمایاں ہوتے ہیں جس کو اگر فیض کی شاعری سے منہا کر دیں تو فیض پہچانے نہ جاسکیں گے۔
تیسرے شعر کے بعد یہ کیفیت دیکھیے:

ہاں جام اٹھاؤ کہ بیادِ لبِ شیریں
یہ زہر تو یاروں نے کئی بار پیا ہے
اس جذبۂ دل کی نہ سزا ہے نہ جزا ہے
مقصودِ رہِ شوق وفا ہے نہ جفا ہے
احساسِ غمِ دل جو غمِ دل کا صلا ہے
اس حسن کا احساس ہے جو تیری عطا ہے
ہر صبحِ گلستاں ہے ترا روئے بہاریں
ہر پھول تری یاد کا نقشِ کفِ پا ہے
ہر بھیگی ہوئی رات تری زلف کی شبنم
ڈھلتا ہوا سورج ترے ہونٹوں کی فضا ہے
ہر راہ پہنچتی ہے تری چاہ کے در تک
ہر حرفِ تمنا ترے قدموں کی صدا ہے

کہنے کی ضرورت نہیں کہ یہ نظم کا مرکزی حصہ (Core) ہے۔ غرض نظم کا مرکزی حصہ اس جمالیاتی کیفیت میں ڈوبا ہوا ہے جس کے بغیر فیض فیض نہیں رہتے۔ بات صرف آئیڈیولوجی کے جمالیاتی کیفیت میں ڈھل جانے کی نہیں۔ یہ نکتہ آئندہ غور کے لیے اٹھا رکھتا ہوں کہ 'بورژوا' جمالیات کی آئیڈیولوجی کی کس طرح تحدید (Condition) کر دیتی ہے۔ (یہ کانٹا ان حضرات کے ضمیر میں برابر کھٹکتا ہے جو فیض کو قبول کرتے بھی ہیں اور نہیں بھی) سر دست غور طلب یہ ہے کہ جمالیات کے تئیں جبر (Repression) کا رویہ روا رکھتی ہے، اور اس سے متن میں 'خاموشی' پیدا ہوتی ہے۔ فرانس کا مارکسی نقاد پیئر ماشیرے، ژول ویرین کے فکشن کی بات کرتے ہوئے کہتا ہے:

" If Verne's 19th century readers did not identify the repressed in the text, if they did not recognise its own ideological project, it was because they read from within

the same ideological framewark, shared the same repression and took for granted the same silence."

(A Theory of Literary Production, 1966)

سو اگر ہم فیض کے آئیڈیولوجیکل پروجیکٹ میں دبائے ہوئے Repressed حصوں یا خاموشیوں (Sliences) کے عادی ہو چکے ہیں اور ان کی پہچان نہیں کر پاتے تو یہ اس لیے ہے کہ اوّل تو ہماری قرأت کا عمل اسی آئیڈیولوجیکل فریم ورک کے اندر ہوتا ہے دوسرے یہ کہ اظہاری جبریت ہمارے لیے گوارا ہے، یعنی اس سے جمالیاتی حظ ونشاط اخذ کرتے ہیں۔ مرکزی حصے کے آغاز کا مصرع ہے 'ہاں جام اٹھاؤ کہ بیادِ لبِ شیریں، کس چیز کا جام'؟ یہاں مراد بادۂ نشاط انگیز سے نہیں ہے۔ گویا یہاں بادۂ نشاط انگیز کے معنی دب گئے یعنی Repressed ہو گئے، یا'' بیادِ لب شیریں' لب شیریں کا تصور تو محبوب سے وابستہ ہے، لیکن یہاں جسمانی محبوب مراد نہیں، گویا محبوب کے جسم و جمال اور حسن و رعنائی کا تصور جو لاشعور یا جمالیات کی راہ سے داخل ہوا، انقلابی سیاسی تصور پر سبقت لے جانا چاہتا ہے لیکن آئیڈیولوجیکل پروجیکٹ اسے دباتا ہے۔ جو معنی دب جاتے ہیں یا ظاہر ہونا چاہتے ہیں اور ظاہر نہیں ہو سکتے ان کا قالب بدل جاتا ہے، آئیڈیولوجی کی زد میں آکر دوسرا پیرایہ اختیار کرتا ہے۔ یہ پیرایے، خاموشی یا غیر موجودگی (Absence) پر دلالت کرتے ہیں۔ مثلاً/اس حسن کا احساس ہے جو تیری عطا ہے/ کس حسن کا؟ یا/ہر صبح گلستاں ہے ترا روئے بہاریں، ہر پھول تیری یاد کا نقش کف پا ہے/ کس کا روئے بہاریں، یا کس کے یاد کے پھول یا کسی کے نقش کف پا؟ مزید دیکھیے /ہر بھیگی ہوئی رات تری زلف کی شبنم/ڈھلتا ہوا سورج ترے ہونٹوں کی فضا ہے/ کس کی زلفوں کا شبنمی لمس یا کس کے ہونٹوں کی فضا؟ یہ یا ایسے تمام جمالیاتی سوالوں کا جواب متن کی غیر موجودگیوں اور خاموشی میں مضمر ہے۔ فیض کا شعری عمل کچھ اس نوعیت کا ہے کہ وہ اپنے شعری اظہار میں اس جبریت کو روا رکھتے ہیں، اس معنی میں کہ مشرقی جمالیات (جو 'بورژوا' جمالیات ہے) ان کے مزاج میں رچی بسی تھی یعنی ان کے لاشعور کا حصہ بن چکی تھی۔ یہ معلوم ہے نقش فریادی کے پہلے حصے کا فیض اپنی شعری حیثیت قائم کر چکا تھا، البتہ نقش فریادی کا دوسرا حصہ، دست صبا اور زنداں نامہ فیض کے شعری شناخت نامے کو مکمل کر دیتے ہیں۔ فیض ایک کش مکش کا احساس تو رکھتے تھے، لیکن جمالیات کا لاشعوری چور دروازہ بند نہ کر سکنے پر خود کو

مجبور پاتے تھے۔ اس کے ایک نہیں بیسیوں ثبوت دیے جاسکتے ہیں۔ نتیجتاً فیض کی شاعری کے وہ حصے زیادہ کامیاب ہیں جہاں جمالیات کا دباؤ (Repression) زیادہ ہے، کیوں کہ کیفیت ابھر کر آئی ہے۔ دوسرے لفظوں میں جہاں جمالیاتی 'غیر موجودگی' یا 'خاموشی' بولتی ہے یا جہاں 'بین السطور' روشن ہوگیا ہے۔

واضح رہے کہ صرف اسی نظم پر موقوف نہیں ہے۔ فیض کی زیادہ تر شاعری (بشمول نظم وغزل) کی یہی کیفیت ہے۔ مزید مثالیں یا حوالے اس مقدمے کے اثبات کے لیے غیر ضروری ہیں۔

ایک آخری اشارہ اور: مشرقی جمالیات پردے کی اوٹ سے جھانکنے کی جمالیات ہے۔ فیض کے یہاں/ان کا آنچل ہے کہ رخسار کہ پیراہن ہے، کچھ تو ہے جس سے ہوئی جاتی ہے چلمن رنگیں/یا صندلی ہاتھ پہ دھندلی سی حنا کی تحریر یعنی صاف چھپتے بھی نہیں سامنے آتے بھی نہیں کی کیفیت ہے۔ یہ جمالیاتی تاک جھانک کا عمل ہے جو اظہاری دباؤ کے تحت اور بھی پرکشش اور نشاط انگیز ہو گیا ہے۔ رولاں بارتھ جو Pleasure of Text کا بھی مصنف ہے، کہتا ہے:

" Is not the body's most erotic zone there where the garment leaves gaps."

اس کا لفظی ترجمہ مشکل ہے یعنی کیا بدن کے وہ حصے جہاں ملبوس انھیں ذرا سا کھلا چھوڑ دیتا ہے، زیادہ جاذب نظر نہیں ہوتے؟ یا نگاہ وہاں سے ہٹتی نہیں کیوں؟ یعنی جمالیاتی حظ ونشاط کا مقام وہ جگہ ہے جہاں بدن لباس سے جھانکتا ہے، یا جیسے بخیہ ادھڑ جائے اور جوش نمو سے بدن جھانک اٹھے۔ فیض کے یہاں آئیڈیولوجیکل پروجیکٹ کے تحت یہ بخیہ اکثر وبیشتر ادھڑ جاتا ہے، جمالیاتی بدنیت جھانکنے لگتی ہے اور خود فیض اس کی نشاط انگیزی سے، مسرور ومحظوظ ہوتے ہیں۔ یہ موجودگی کے نمایاں ہوجانے یا خاموشی کے بولنے کا عمل ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو فیض دل وحشی کی وحشت سامانیوں کا اس قدر ذکر نہ کرتے:

تعزیرِ سیاست ہے نہ غیروں کی خطا ہے
وہ ظلم جو ہم نے دلِ وحشی پہ کیا ہے

گویا بورژوا جمالیاتی پیرایوں اور طور طریقوں کے دبنے اور دب کر ابھرنے کا عمل اپنی ایک کیفیت رکھتا ہے، اور اسی سے لطف واثر، دلآسائی، بالیدگی اور رچاؤ اور ترفع کی شیرازہ بندی ہوتی

ہے جس کے لیے فیض مشہور ہیں، اور بلاشبہ جو فیض کی مقبولیت کے دائرے کو وسیع کرتا ہے۔ جمالیاتی فشار تغزل کی کیفیتوں سے مل جل کر جس حیاتی چمنستانِ بوقلموں کی آبیاری کرتا ہے اور اس سے معنی در معنی کی جو کیفیت پیدا ہوتی ہے اور جس سے پس ساختیاتی کثیر المعنیت (Plurality of Text) کی رو سے الگ بحث کی جا سکتی ہے، لیکن یہاں وہ مقصود نہیں ہے بلکہ آئیڈیولوجیکل پروجیکٹ اور جمالیات کی عدم مطابقت جس سے متن کی بدنیت ملبوس کے بخیے سے جھانکنے لگتی ہے، اور بھرپور جمالیاتی اظہار میں اپنا حل (Resolve) پانے کے لیے مضطرب نظر آتی ہے۔ فیض نے جس غزل میں اپنی طرزِ فغاں، اور اس کے 'گلشن میں طرزِ بیاں ٹھہرنے' کا ذکر کیا ہے اسی غزل میں 'دست صیاد' اور 'کف گلچیں' کے جبر کا اشارہ بھی موجود ہے یعنی جبر کے سلسلوں کے باوجود 'بوئے گل ٹھہری نہ بلبل کی زباں ٹھہری ہے۔' بات توقعات کو پلٹنے کی ہے، یہی شعر جو سیاسی جبر یا ظلم و استبداد کے خلاف ہے آئیڈیولوجی کے جبر کی شان میں بھی پڑھا جا سکتا ہے یعنی آئیڈیولوجی خواہ کتنی ہی طاقتور کیوں نہ ہو، جمالیات بھلے ہی 'بورژوا' قرار دی جائے، جمالیات کا اپنا ایک تفاعل ہے۔ شاعری کرنا ہے تو جمالیات کو تسلیم کرنا ہی ہوگا جو شاعری میں شعریات کے اصولوں کا نتیجہ ہوتی ہے، ورنہ شاعری سے ہی ہاتھ دھونا پڑے گا کیوں کہ دستِ صیاد کف گلچیں لاکھ چاہے، بوئے گل اور بلبل کی زباں ٹھہرے نہیں ٹھہر سکتی، اور جبر کیا جائے تو بخیہ ادھڑنے لگتا ہے، 'خاموشی' بولنے لگتی ہے، اور 'خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہیے۔

☆☆☆

ضمیر علی بدایونی

میر تقی میر اور رولاں بارت عالم کثرت میں ٥

ساسیر کے نزدیک زبان سے باہر صرف شور ہے اور رولاں بارت کہتا ہے کہ متن میں شور کے علاوہ کچھ نہیں اور میر تقی میر کہتے ہیں:

جہاں سے دیکھیے اک شعرِ شور انگیز نکلے ہے
قیامت کا سا ہنگامہ ہے ہر جا میرے دیواں میں

میر کے نزدیک بھی شور متن کے اندر موجود ہے۔ جسے وہ دیوان کا نام دیتا ہے اور یہ شور بھی قیامت کے شور کی مانند ہے۔ دیوان کا لفظ بھی قیامت کی مناسبت سے استعمال کیا گیا ہے۔ شعر ملاحظہ ہو:

اپنے شہیدِ ناز سے بس ہاتھ اٹھا کر پھر
دیوان حشر میں اسے لایا نہ جائے گا

دیوان کی ذومعنویت سے میر نے فائدہ اٹھایا ہے۔ یعنی دیوان بہ معنی عدالت یا دفتر اور دیوان بہ معنی بیاض اشعار یا مجموعہ کلام۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو شعر کی ممکنہ معنویت اس طرح متعین ہوتی ہے، جس طرح قیامت میں ہر طرح ایک ہنگامہ بپا ہوگا، اسی طرح میرے دیوان میں بھی شاعری کی شور انگیزی نے ایک ہنگامہ بپا کیا ہوا ہے جو شورِ قیامت سے کسی طرح کم نہیں۔ اس شعر میں میر نے اظہار کی کثیر الجہات اشاریتی فضا قائم کی ہے یعنی میرے ہر شعر میں ایک جہانِ معنی آباد ہے۔ آوازوں کا ایک حشر بپا ہے۔ چیزیں نابود بھی ہو رہی ہیں اور دوبارہ بھی پیدا ہو رہی ہیں۔ معانی کا ایک سیلاب بہہ رہا ہے۔ مختصر یہ کہ میرا ہر شعر شورِ انگیز اور قیامت خیز ہے اور بقول رولاں بارت ہر شعر میں عالم کثرت کی جلوہ آرائی اور شور کی فرماں روائی ہے جسے شاعر بھی ختم کرنے

٥ جدیدیت اور مابعد جدیدیت، کراچی، ۱۹۹۹ء

پر قادر نہیں:

آج رکتی نہیں خامہ کی زباں رکھیے معاف
حرف کا طول جو مجھ سے بھی گھٹایا نہ گیا

یعنی حرف وسخن سے جو معنی کی کثرت پیدا ہوتی ہے اسے مصنف کی ذات بھی روک نہیں سکتی۔ حشر تک باقی رہنا اس کا مقدر بن چکا ہے:

جانے کا نہیں شورِ سخن کا مرے ہرگز
تا حشر جہاں میں میرا دیوان رہے گا

یعنی میری شاعری سے ایک سیل معنی ہر لحہ بہہ رہا ہے جو قیامت تک بہتا رہے گا اور کوئی قوت سیل معانی کے بہاؤ پر اثر انداز نہیں ہوسکتی:

تھا ضبط بہت مشکل اس سیل معانی کا

حشر تک دیوان اسی صورت میں باقی رہ سکتا ہے جب ہر عہد اور ہر قاری کی حظ اندوزی اور معنی آفرینی کے امکانات سے شاعری کا ظرف لبریز ہو۔ میر کا دعویٰ ہے کہ میرا ہر شعر تعبیر وتوضیح کے بے شمار امکانات اپنے اندر رکھتا ہے۔ میرے اشعار کی کثیر المعنویت نے جو دھوم مچائی ہے اس کا چرچا قیامت تک ہوتا رہے گا۔ لوگ اس سے لذت اندوز اور تعبیر کی نقش آرائی کرتے رہیں گے۔ شور دراصل معنویت (Signification) کا شور ہے۔ اشعار کی معنی خیزی انھیں تا حشر قائم رکھے گی۔ میر اپنے اشعار کی معنی آفرینی اور تہہ داری کی طرف بار بار اشارہ کرتا ہے:

تیرے بالوں کے وصف میں میرے
شعر سب پیچ دار ہوتے ہیں

بار بار اپنی شاعری کی کثیر الجہتی کی جانب اشارہ کرتا ہے:

ہر ورق ہر صفحے میں اک شعرِ شور انگیز ہے
عرصۂ محشر ہے عرصہ میرے بھی دیوان کا

اس شعر میں میر نے اپنے فن کی زمانی ومکانی جہات کو یک جا کر دیا ہے۔ زمان ومکاں کی وحدت کے شعور سے اپنے فن کو ایک عالم بنا دیا ہے جسے ہیڈیگر World کا نام دیتا ہے۔ وقت اور مکان (Time & Space) اس عالم میں موجود ہیں۔ عالم وقت اور مکاں میں موجود نہیں اور

انسان عالم آفرینی کے عمل میں گرفتار ہے۔ فن کی دنیا گویا ایک عالم کی تخلیق ہے۔ انسان کا فطرت پر تصرف و اختیار اپنی دنیا آپ تخلیق کرنے میں مضمر ہے۔ میر نے قیامت اور حشر کے استعارے یا تشبیہات غیر شعوری طور پر استعمال نہیں کیے ہیں۔ قیامت اور حشر میں جس طرح موجودات دوبارہ زندہ ہو جائیں گی، اسی طرح میر کے دیوان میں بھی فطرت دوبارہ جی اٹھتی ہے۔ یہ وہی نکتہ ہے جس کی جانب کافکا نے اشارہ کیا تھا کہ "فن ایک ایسی آگ ہے جس میں اشیا جل کر دوبارہ پیدا ہو جاتی ہیں۔" گویا اپنی آئیڈیل فارم میں نمودار ہو جاتی ہیں۔ میر نے ایک لفظ دیوان میں یہ سارے مفاہیم پوشیدہ رکھے ہیں۔ بار بار اپنے دیوان کو دیوان حشر کا نام دیتا ہے:

کرتے ہیں باتیں کس کس ہنگامے کی یہ زاہد
دیوان حشر گویا دیوان ہے ہمارا

میر کا دعویٰ بجا ہے۔ ان کے سخن کا شور قیامت سے ہم آواز ہو جاتا ہے۔ ان کے اشعار کے مفاہیم بہت آگے تک پھیلے ہوئے ہیں۔ وقت اور مقام دونوں کی قید سے آزادانہ طور پر آگے بڑھ رہے ہیں اور پوری تہذیبی دنیا کو تسخیر کر رہے ہیں:

اگرچہ گوشہ گزیں ہوں میں شاعروں میں میرؔ
پہ میرے شور نے روئے زمین تمام لیا

میر کی شعری کائنات وسعت پذیر ہے۔ اس کا انداز گفتگو ہر عہد کے طرز فکر و احساس (Sensibility) کے لیے سامان دلکشی رکھتا ہے۔ اس لیے ضروری ہے کہ ہم نئے تناظر یعنی پس جدید ثقافت (Post Modern Culture) کی عالمی اقدار کی روشنی میں میر کی شاعری کے صوری و معنوی امکانات کا جائزہ لیں۔

ٹی ایس ایلیٹ نے بڑے پتے کی بات کہی تھی کہ آج شیکسپیئر وہی ہے جو ہم اسے سمجھتے ہیں۔ حدود امروز سے شیکسپیئر ہی کی شاعری نہیں کوئی بھی فن پارہ قدم باہر نہیں نکال سکتا۔ آنے والا عہد جب بھی نمودار ہوگا امروز کے افق پر نمودار ہوگا تو آیئے دیکھتے ہیں کہ موجودہ Paradigm میں شعرِ شورانگیز کی معنویت کیا رخ اختیار کرتی ہے؟

شعر شورِ انگیز میں کلیدی لفظ شور ہے جس کے متعلق برصغیر کے ممتاز نقاد و شاعر شمس الرحمٰن فاروقی صاحب رقم طراز ہیں:

''میر نے شاعری کے بارے میں خصوصاً شور انگیزی اور با آواز بلند قرأت کا ذکر اس کثرت سے کیا ہے کہ یہ نتیجہ نکالے بغیر چارہ نہیں کہ شعر کے آہنگ کے سلسلے میں یہ باتیں میر کے یہاں مرکزی اہمیت بھی رکھتی ہیں۔''

شمس الرحمٰن فاروقی صاحب نے میر کی شاعری کو جس زاویۂ نظر سے دیکھا ہے اور جس عرق ریزی سے کام لیا ہے اس کی داد نہ دینا قرین انصاف نہیں۔ انھوں نے اپنی جگہ ایک قابل قدر کارنامہ انجام دیا ہے، لیکن لفظ شور صرف بلند آہنگی کی جانب اشارہ کرتا ہے، اسے قبول کرنے میں البتہ کلام ہے۔ میر کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

جہاں سے دیکھیے اک شعرِ شور انگیز نکلے ہے
قیامت کا سا ہنگامہ ہے میرے دیوان میں

ہر ورق ہر صفحے میں اک شعرِ شور انگیز ہے
عرصہ محشر ہے عرصہ میرے بھی دیوان کا

فاروقی صاحب وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''یہاں شور انگیز بطور اصطلاح ہے لیکن ''شور'' کے لفظی معنی سے فائدہ اٹھاتے ہوئے میر نے دونوں شعروں میں قیامت کے ہنگامے کا ذکر کیا ہے۔ یہ ہنگامہ اس وجہ سے بھی کہ کلام کا آہنگ بلند اور گونجیلا ہے۔ ملحوظ رہے کہ دونوں شعروں میں دیوان کے اندر قیامت کا ہنگامہ یا محشر کا عالم ہے، یہ عالم دیوان کے باہر نہیں ہے۔ لہٰذا ثابت ہوا کہ گفتگو بنیادی طور پر کلام کے آہنگ کی ہو رہی ہے۔''

فاروقی صاحب کی اس وضاحت سے پوری طرح اتفاق نہیں کیا جا سکتا۔ ان کے تجزیاتی مطالعے کے اس پہلو کی داخلی تصدیق میر کے دوسرے اشعار اور عمومی شعری رویے سے نہیں ہوتی اور میر کا یہ کلیدی استعارہ یعنی لفظ شور تحقیق مزید اور گہری توجہ کا طالب ہے۔

آیئے سب سے پہلے ''شور'' کے مفاہیم کو اپنی شعری روایت میں تلاش کرتے ہیں اور اس کے بعد یہ دیکھتے ہیں کہ میر نے اس روایتی مفہوم سے کس حد تک انحراف کیا ہے اور موجودہ عہد میں اس کی معنویت کیا متعین ہوتی ہے۔

آیئے شعرِ حافظ سے آغاز کرتے ہیں:

شمۂ از داستان عشق شور انگیز ماست
ایں حکایت ہا کہ از فرہاد شیریں کردہ اند

یہاں شور انگیزی سے مراد جنون خیزی ہے یعنی جنون خیز داستانِ عشق، وہ داستانِ عشق جس سے ہنگامہ حیات بپا ہے۔ جس سے شورش و کیفیت پیدا ہے۔ عراقی کہتا ہے:

عشق شورے در نہاد ما نہاد
جان ما در بوتہ سودا نہاد

یہاں بھی عشق شور انگیز ہے لیکن کیفیت بدلی ہوئی ہے۔ تذکرہ دولت شاہ عراقی کے متعلق لکھتا ہے:

نحنان پر شور عارانہ دارد، در وجد و حال بے نظیر عالم بودہ و موحدان و عارفان سخن اور متققد ند۔

یہاں عشق کی شوریدہ سری وحدت الوجودی رنگ میں رنگی ہوئی ہے۔ کیف و مستی اور وجد و حال عشق کی شور انگیزی کے مختلف مظاہر ہیں۔ شور جو ہمارے وجود کا سرچشمہ بھی ہے اور وحدت الوجود کی ازلی و ابدی خامشی ہے، ہم آہنگ بھی جس کی غزالی مشہدی نے ترجمانی کی ہے:

شورے شد و از خواب عدم چشم کشودیم
دیدیم کہ باتیست شب فتنہ غنودیم

شور کے ساتھ عالم کثرت نمودار ہو جاتا ہے جس کی جانب غالب نے کبھی اشارہ کیا تھا:

کثرت آرائی وحدت ہے پرستاری وہم
کر دیا کافر ان اصنام خیالی نے مجھے

شور کی قوت سے عالم خیالی وجود میں آ جاتا ہے اور وحدت کا پردہ بن جاتا ہے۔ میر پہلے تو اس عالم کثرت کو اپنے روبرو دیکھتا ہے اور پھر مست مئے وحدت بن جاتا ہے:

آؤ ساقی شراب نوش کریں
شور سا جہاں میں گوش کریں

یہاں شور اور جہاں دونوں ایک ہی مفہوم رکھتے ہیں یعنی عالم کثرت۔ اس روشنی میں شعر کی

معنویت دوسرا رنگ اختیار کر لیتی ہے۔

شعور اپنے مقاصد کی تکمیل کے لیے عالم کثرت کا محتاج ہے لیکن وجدان میں محبوب واحد کی تڑپ ہے اور وہ عالم اشیا یا عالم کثیر سے نجات چاہتا ہے تا کہ محبوب واحد تک رسائی ہو سکے۔ اس کے لیے سرمستی، کیف و جذب اور از خود رفتگی کی کیفیت چاہیے جو صرف عشق کی شراب کی بدولت حاصل کی جا سکتی ہے۔ اس لیے شاعر مئے عشق کی مستی کا طالب ہوتا ہے جو اسے شور جہاں یعنی عالم کثرت سے نجات دلا سکتا ہے اور اس شور کے پیچھے جو وحدت ہے اس تک ہماری رہنمائی کر سکتا ہے۔ محبوب کی بزمِ سکوت ہی شاعر کی منتہا و مقصود ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں خلوتی راز نہاں بن جاتا ہے:

لایا ہے مرا شوق مجھے پردے سے باہر
میں ورنہ وہی خلوتی راز نہاں ہوں

وہ پہلے تو اس عالم جذب و مستی کا نظارہ کرتا ہے لیکن پھر عشق کی قوت سے اپنی ہستی کو گم کر کے اس عالم کا اور اس کیفیت کا ایک حصہ بن جاتا ہے:

بے خودی لے گئی کہاں ہم کو
دیر سے انتظار ہے اپنا

اس کیفیت کا اظہار لفظوں میں ممکن نہیں، لیکن میر اس کا اظہار کرتا ہے اور اپنی گم شدگی کا اعلان کرتا ہے:

جی اپنا میں نے تیرے لیے خوار ہو دیا
آخر کو جستجو نے تری مجھ کو کھو دیا

اب عالم کثرت محروم کثرت ہو جاتا ہے اور وحدت کا نقش قایم ہو جاتا ہے:

گل و آئنہ کیا خورشید و مہ کیا
جدھر دیکھا تدھر تیرا ہی رو تھا

مقصود کی وحدت اور عالم کثرت میر کے تخلیقی وجدان کے ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ یہی وہ کیفیت ہے جو میر کی شاعری کو گل ہزار رنگ بنا دیتی ہے اور کثرت میں جلوہ وحدت دیکھتی بھی ہے اور دکھاتی بھی ہے:

اب کی چمن میں اور ہی لائی بہار رنگ
اک معنی شگفتہ کو باندھا ہزار رنگ

رولاں بارت سخت کافر تھا جس نے زندگی بھر عالم کثرت سے قدم باہر نہیں نکالا۔ وہ ادبی تخلیق کو کثرت کا مظہر سمجھتا تھا۔ یہاں تک کہ اس نے متن سے بہنے والی معنویت کو رنگوں کی بارش قرار دیا اور ادب کو وہ شور آفرینی کا فن قرار دیتا ہے لیکن شور آفرینی Art of Noise کیا ہے؟ رولاں بارت پھر ہمیں عالم کثرت کی طرف لے جاتا ہے۔ جس طرح ایک چینل میں بیک وقت کئی آوازیں پیدا ہو جائیں تو ایک شور کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ رولاں بارت اس سے یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے۔

Literatures are in fact arts of Noise.

یعنی سارا ادب فن شور انگیزی ہے اپنے اس باریک نکتے کی توضیح کرتے ہوئے رولاں بارت لکھتا ہے:

> Literatures are in fact arts of Noise.
> In relation to an ideally pure messege (as in mathematics) the division reception constitutes a "Noise" , it makes communication obscure,fallacious, hazardous, uncertain, yet this noise, this uncertainty are emitted by the discourse, with a view toward communication: they are given to the reader so that he may feed on them what the reader reads in a counter communication."

رولاں بارت کا یہ اقتباس اس کی مشہور کتاب بالزاک سے لیا گیا ہے۔ [o] یہ اقتباس کلیدی اہمیت کا حامل ہے۔ اس اقتباس میں رولاں بارت کا پورا نظریہ ادب اجمالاً موجود ہے۔

رولاں بارت ادبی و فنی تخلیق میں اصول وحدت کارفرما نہیں دیکھتا۔ اس کے نزدیک متن ایک معشوق ہزار شیوہ اور گل ہزار رنگ ہے۔ میر انیس نے دعویٰ کیا تھا کہ ایک

o یہاں مصنف سے سہو ہوا ہے۔ ''بالزاک'' رولاں بارت کی کسی کتاب کا نام نہیں ہے۔ بارت نے اپنی کتاب S/Z میں بالزاک کی کہانی Sarrasine کا ساختیاتی مطالعہ پیش کیا ہے۔ (مرتب)

رنگ کا مضمون ہو تو سو رنگ سے باندھوں، لیکن رولاں بارت کے نزدیک ایسے کسی دعوے کی ضرورت ہی نہیں کیوں کہ اس کے خیال میں متن میں پہلے ہی ہزاروں معنویتیں پوشیدہ ہیں۔ نئے قاری آتے رہیں گے اور نئی معنویت سے بہرہ ور ہوتے رہیں گے۔ متن اپنے وجود کا تار و پود خود ہی بنتا ہے۔ مصنف تو ایک قصہ پارینہ ہے اور شہر متن میں اس کی حیثیت ایک اجنبی اور ایک واہمے سے زیادہ نہیں۔ میر تقی میر بھی اس حقیقت کے رمز شناس ہیں لیکن کیفیت کچھ بدلی ہوئی ہے:

مشہور ہیں عالم میں تو کیا ہیں بھی کہیں ہم

القصہ نہ در پے ہو ہمارے کہ نہیں ہم

میر کا کمال یہ ہے کہ وہ مست مئے وحدت ہونے کے باوجود عالم کثرت میں بھی قدم رکھتا ہے:

سرو لب جو لالہ و گل، نسرین و سمن ہیں شگوفے بھی

دیکھو جدھر اک باغ لگا ہے اپنے رنگین خیالوں کا

متن کی کثرت آرائی رولاں بارت اور سخن کی تہ داری میر کے حصے میں آئی:

طرفیں رکھے ہے ایک سخن چار چار میر

کیا کیا کہا کریں ہیں زبان قلم سے ہم

یعنی انائے شعور اور انائے موجود دو الگ ہستیاں بھی ہو سکتی ہیں اور واحد بھی۔ یہی وہ مقام ہے جب میر اس المیے کا شکار ہو جاتا ہے جو فانی انسان کی تقدیر ہے۔ یعنی حقیقت اپنی کثیر الجہتی کے ساتھ ہمارے روبرو آجاتی ہے اور غیب و شہود کے دوراہے پر فنکار ایک گم کردہ منزل مسافر کی طرح کھڑا ہو جاتا ہے:

از خویش رفتہ ہر دم، فکر وصال میں ہوں

کتنا میں کھویا جاؤں یا رب کہ تجھ کو پاؤں

کبھی وحدت کی بے رنگی اور کبھی کثرت کی رنگا رنگی دامن دل کو اپنی جانب کھینچتی ہے۔

حقیقت کی اس دو رنگی اور بے رنگی سے میر کا تار نظر ہمیشہ الجھتا رہا:

ویسا چمن سے سادہ نکلتا نہیں کوئی

رنگینی ایک اور خم و جم بہت ہے یاں

میر نے حقیقت کی دو رنگی کو بہ نظر غائر و شاعر دیکھا ہے لیکن اس متضاد کیفیات کی حامل دنیا میں وہ اپنا

زانہ وحدت نہیں بھولتا۔ یہ میر کا کمال فن ہے کہ وہ عالم کثرت ہی سے وحدت کے تار پود بنتا ہے۔ وہ حقیقت کی تضاد نہادی کو بھی فراموش نہیں کرتا۔ دیکھیے کس خوب صورتی سے عالم کا جال بنتا ہے اور وحدت کی نقش آرائی بھی کرتا ہے:

دل نے ہم کو مثال آئنہ
ایک عالم کا روشناس کیا

آئنے کی فطرت عکاس اپنے لیے ایک عالم کثرت پیدا کر لیتی ہے لیکن اس کے باوجود صفائے آئنہ اور خلائے آئنہ باقی رہتا ہے۔ ایک عالم سے روشناس ہونے کے باوجود آئنہ کی تنہائی زوال پذیر نہیں ہوتی۔ عارف کا دل بھی اس بے ہمہ اور باہمہ کیفیت سے ہر دم دوچار رہتا ہے اور اظہار حیرت سے کبھی فارغ نہیں ہوتا:

منہ تکا ہی کرتے ہیں جس تس کا
حیرتی ہے یہ آئنہ کس کا

آئنے کی حیرت اپنے سواد نظر میں عالم کثیر کو اپنے روبرو پاتی ہے لیکن اس کے تجربے میں وحدت کے سوا کچھ نہیں:

کچھ نہیں اور دیکھے ہیں کیا کیا
خواب کا سا ہے یاں کا عالم بھی

میر عالم کثرت میں پڑاؤ نہیں ڈالتا بلکہ مسلسل گرم سفر رہتا ہے:

اے شمع اقامت کدہ اس بزم کو مت جان
روشن ہے ترے چہرے سے تو گرم سفر ہے

رولاں بارت متن سے باہر نہیں جھانکتا۔ اس کی ساری کائنات متن کی اپنی دنیا ہے۔ اس کے نزدیک عالم کثرت کا تجربہ متن کی ہزار رنگی ہے۔ متن گویا ایک ایسا آئنہ ہے جس میں ہر قاری اپنی ہی تصویر دیکھتا ہے۔ متن کے فریم میں معنی کی جگہ خلا ہے جو ہر دیکھنے والا اپنے طور پر پُر کرتا ہے۔ جس طرح پیغام کی ترسیل میں شور سب سے بڑی رکاوٹ ہے اسی طرح ادب پارے میں ابہام یا لفظوں کا ہیر پھیر (Equivocation) معنی کے ابلاغ میں ایک مزاحمت یا ایک رکاوٹ ہے۔ لفظ چکنے پتھروں کی طرح ہیں جن پر چل کر قاری پھسل جاتا ہے اور معنی کی جگہ ردِ معنی یا ابلاغ

کی بجائے رڈ وابلاغ Counter Communication تک پہنچ جاتا ہے اور اس طرح مصنف کی ارادی معنویت زبان وبیان کی بھول بھلیوں میں گم ہو جاتی ہے۔ معنی کا سفر مستقبل کی جانب ہے لیکن ہم اسے مصنف کی معنویت یا ماضی میں تلاش کرتے ہیں۔ صورتِ حال یہ ہے کہ مصنف اپنی ارادی معنویت کو لفظوں میں کبھی منتقل نہیں کر سکتا۔ کیوں کہ الفاظ معروضی طور پر موجود ہیں۔ قاری کی مخصوص داخلیت کے ساتھ مل کر وہ نئی ہستیوں کو جنم دیتے ہیں اور نئی معنویت کی تخلیق کرتے ہیں۔ اس طرح معنویت کا عمل پراسرار نقش ونگار بنانے پر خود ہی قادر ہو جاتا ہے۔ قاری کی دریافت کردہ معنویت خود اس کی اپنی دین Contribution ہے۔ جس طرح آئینے میں خلا کے علاوہ کچھ نہیں ہوتا اسی طرح متن اپنے خلا کی تکرار سے کبھی فارغ نہیں ہوتا۔ اس کے در و دیوار سے ایک شور ٹکراتا رہتا ہے اور مختلف آوازیں گونجتی رہتی ہیں جو معنی کے چہرے کو مسخ اور زخمی کر دیتی ہیں۔

رولاں بارت نے شور کے استعارے میں پوری ساختیاتی تفصیلات کو سمیٹنے کی کوشش کی ہے جس کی تفہیم کی شاہراہ پر کئی معتبر نقاد گامزن نظر آتے ہیں۔

میر تقی میر نے بھی شعر کی شورانگیزی کو ایک نیا مفہوم اور ایک نئی تعبیر دینے کی کوشش کی ہے۔ میر کے نزدیک شور ایک لفظ بھی ہے اور استعارہ بھی اور کبھی علامت بھی اور یہ تینوں تعبیری قرینے میر کی شاعری میں اس طرح موجود ہیں جس طرح بادل میں بجلی پوشیدہ ہوتی ہے۔

میر کو اپنی بلند آہنگی پر ناز نہیں۔ اس کی تخلیقی انا اشاریت اور ایمائیت سے بے پناہ توانائی حاصل کرتی ہے اور اس کا تخلیقی سفر کنایوں اور علامتوں کی مدد سے جاری رہتا ہے۔

اس کی شاعری کی ساری شورانگیزی، اس کے ایمائی لب ولہجہ کی مرہون منت ہے۔ میر اپنی زیرلب سخن طرازی کے جوہر کا بھرپور طریقے سے اظہار کرتا ہے:

ایک آفت زماں ہے یہ میر عشق پیشہ
پردے میں اپنے مطلب سارے ادا کرے ہے

سخن کا دائرہ اثر ایمائیت ہی سے وسعت پذیر ہوتا ہے:

کس کے کہنے کو ہے تاثیر کی اک میر ہی سے
رمز و ایما و اشارات و کنایت کیجیے

میر بار بار اپنے انداز شعر گوئی کی تہ داری کی جانب توجہ مبذول کراتا ہے:

بے تامل کہ شناسی طرزِ گفتار مرا
دیدہ نازک کن کہ فہمی حرف تہ دار مرا

فارسی ہی میں نہیں اردو میں بھی اپنے طرز گفتار کی پیچیدگی کی جانب اشارہ کرتا ہے:

زلف سا پیچ دار ہے ہر شعر
ہر شعر ہے سخن میر کا عجب ڈھب کا

میر کا شعورِ فن گہرا اور ایمائیت سے گراں بار ہے جس میں تاثیر کی ایمائیت اور جذبے کی شور انگیزی تاثر آفرینی کرتی ہے۔ تہ داری دراصل معنویت کا تسلسل ہے۔ معنی کی ایک رنگی کو میر قابل اعتنا نہیں سمجھتا، وہ شاعری میں صد رنگی کا قائل ہے:

جلوہ ہے مجھی سے لب دریائے سخن پہ
صد رنگ مری موج ہے میں طبع رواں ہوں

معنویت کی صد رنگی سے ہی میر کا شاعری کا شہرہ یا شور ہے۔ شور کا لفظ میر نے بار بار استعمال کیا ہے اور اس کے مفاہیم کا دائرہ خاصا وسیع ہے کبھی دھوم یا شہرت کے معنوں میں اور کبھی شور کی تہ میں خلا کی موجودگی کی طرف اشارہ کرتا ہے:

بہت شور سنتے تھے پہلو میں دل کا
جو چیرا تو اک قطرۂ خوں نہ نکلا

کہیں معنی آفرینی کے لیے اور کہیں فقدانِ معنی کے لیے:

نہو کیوں ریختہ بے شورش و کیفیتِ معنی
گیا ہو میر دیوانہ رہا سودا سو مستانا

اور اب فقدانِ معنی بھی ملاحظہ ہو:

راہ کی کوئی سنتا نہ تھا یاں رستے میں مانند جرس
شور سا کرتے جاتے تھے ہم بات کی کس کو طاقت تھی

گویا شور اور بات یا سخن دو متضاد کیفیات کی نمائندہ ہیں۔ کیوں کہ بات کا سرچشمہ انسانی شعور اور ارادہ ہے جو معنویت پیدا کرنے پر قادر ہے لیکن معنی صرف شعور و ارادے سے پیدا نہیں ہوتے،

اس کے لیے زبان کے اشاراتی، اظہاری اور افتراقی نظام کی موجودگی لازمی ہے اور زبان جب حرکت میں آتی ہے تو قاری بھی وجود میں آتا ہے اور زبان کے ساتھ قاری بھی فن پارے کی معنویت میں شرکت کرتا ہے اور معنویت کے انفرادی عمل کی نقش آرائی کرتا ہے:

بادہ گر خام بود پختہ کند شیشہ ما

اس لیے بات کے لیے ضروری ہے کہ وہ معنویت کی حامل ہو اور شور معنویت کا فقدان۔ شور صرف ایک اضطراری کیفیت کا اظہار کرتا ہے لیکن جس طرح کثرتِ تعبیر سے خواب پریشاں ہو جاتا ہے، اسی طرح کثرتِ معانی سے شور کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے اور مصنف کی معنویت نقار خانے میں طوطی کی آواز سے زیادہ نہیں ہوتی۔ نقش وحدت محو ہوتے ہی عالم کثرت وجود میں آ جاتا ہے۔ میر تقی میر اور رولاں بارت دونوں شور کو عالم کثرت کی علامت کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ معنی حقیقی یا وحدت کی بلندی تک انسان اس لیے رسائی حاصل نہیں کر سکتا کہ عالم کثرت درمیان میں حائل ہے اور انسان خود اس دنیائے کثیر کا ایک حصہ ہے:

عالم کے ساتھ جائیں چلے کس طرح نہ ہم
عالم تو کارواں ہے، ہم کاروانیاں

اس صورت حال میں معنی حقیقی اور صداقت عظمیٰ تک کیوں کر رسائی حاصل ہو۔ ہمارے چاروں طرف شور ہی شور ہے: بے معنی، بے ہنگم شور، میر تقی میر کی معنی جو طبیعت اس جہانِ شور سے نجات کی طالب ہے:

لاؤ ساقی شراب نوش کریں
شور سا ہے جہاں میں گوش کریں

نمودِ جہاں دراصل اس عالم کثرت کا ظہور ہے جسے وہ شورِ جہاں سے تعبیر کرتا ہے:

ہے غبار وادی وحدت جہاں
کثرت اعیان ہو گی اب عیاں

عالم کثرت کا وجود میں آنا ایک واقعہ ہے۔ میر کی نگاہ حقیقت پسند اس عالم کو موجود دیکھتی ہے اور اس کی موجودگی کا جواز ماورائی عالم میں تلاش کرتی ہے اور ایک جہانِ معنی کی بازیافت کرتی ہے:

آئنہ ہو کہ صورت معنی سے لبالب
راز نہاں حق میں کیا خود نمائیاں ہیں

عالم کا وجود میں آنا گویا عالم کثرت کا وجود میں آنا ہے جہاں، شورِ جہاں اور عالم کثرت ایک ساتھ وجود میں آتے ہیں غزالی مشہدی:

شورے شد واز خوابِ عدم چشم کشودیم
دیدیم کہ باقی ست شب فتنہ غنودیم

شور عالم کثرت ہے جسے میر شورِ جہاں بھی کہتا ہے۔ اس شور کے پس پردہ آواز تو ایک ہی ہے:

گوش کو ہوش کے ٹک کھول کے سن شورِ جہاں
سب کی آواز کے پردے میں سخن ساز ہے ایک

رولاں بارت شورِ جہاں سے آگے نہیں بڑھتا، اس کی رسائی معنیاتی شور Semantic Noise سے آگے نہیں لیکن میر سخن ساز کی یکتائی تک پہنچ جاتا ہے لیکن کثرت کے وجود سے انکار نہیں کرتا اور یہی وہ مقام ہے جہاں میر تقی میر اور رولاں بارت ہم آواز ہو جاتے ہیں:

عالم آئنہ ہے جس کا وہ مصور بے بدل
ہائے کیا پردے میں تصویریں بناتا ہے میاں

رولاں بارت عالم کثرت میں الجھ کر رہ جاتا ہے اور میر اسی کثرت سے وحدت کا اثبات کرتا ہے:

آیات حق ہیں سارے یہ ذرات کائنات
انکار تجھ کو ہووے سو اقرار کیوں نہو

رولاں بارت متن سے باہر نہیں جھانکتا اور معنیاتی شور سے اس کی ساری تحریریں گونج رہی ہیں۔ متن کے گنبد میں ایک سے زیادہ آوازوں کی بازگشت سنائی دیتی ہے جن سے ایک نوع کے شور کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ یہ شور وحدت کا نہیں، کثرت کا ہے اسی لیے رولاں بارت نے ادب کو ''شور آفرینی'' کا فن قرار دیا ہے۔ یہ شور معانی کی کثرت کا آئنہ دار ہے۔ جس طرح آئنہ میں کوئی عکس موجود نہیں ہوتا۔ ہر آئنہ اپنا عکس اپنے ساتھ لاتا ہے اسی طرح آئنہ میں ہر قاری اپنا عکس خود

دیکھتا ہے۔ میر آئینہ کائنات میں یہی کیفیت دیکھتا ہے:

جس شکل سے تمثال صفت اس میں در آ
چاہے
عالم آئنہ کے مانند در باز ہے ایک

اگر عالم ایک متن ہے تو رولاں بارت اور دریدا اس کے روحانی سیاح ہیں جو کثرتِ معانی اور التوائے معنی کے گرداب سے گزر رہے ہیں۔ میر دنیائے کثرت میں موجد ہونے کے باوجود نظارہ وحدت میں گم ہے۔ وہ دریائے کثرت کی بیکرانی بھی دیکھتا ہے اور اس کی حقیقت سے بھی آگاہ ہے:

جہاں کا دریائے بے کراں تو سراب پایان کار نکلا
جو لوگ تہ سے کچھ آشنا تھے انھوں نے لب تر کیا نہ اپنا

میر عالم کثرت کے وجود سے انکار نہیں کرتا، فطرت کے جمال اور جلال دونوں سے وہ اکتسابِ فیض کرتا ہے:

ساقی ٹک ایک موسم گل کی طرف بھی دیکھ
ٹپکا پڑے ہے رنگ چمن میں ہوا سے آج

یہ تو پہلو فطرت کے حسن کی فراوانی و تمول کا تھا۔ فقدان و خلا بھی ملاحظہ ہو:

مہمان میر مت ہو خوان فلک پہ ہرگز
خالی یہ مہر و مہ کی دونوں رکابیاں ہیں

لیکن یہ سب کچھ کیا ہے؟ سبزہ و گل، مہر و ماہ کوہ و دریا، زمین و آسمان میر ان کو عناصر کے کھیل سے زیادہ اہمیت نہیں دیتا:

ہیں عناصر کی یہ صورت بازیاں
شعبدے کیا کیا ہیں ان چاروں کے بیچ

انسان تماشائی اور یہ دنیا کا ایک تماشا ہے:

ہو رہتا ہے جہاں میں اک روز و شب تماشا
دیکھا میں سیر کرکے دنیا عجب تماشا

عالم موجود تو ہے لیکن اس کی حقیقت مشکوک و مشروط ہے:

بنا کیا رکھی تھی عالم میں میں نے

ہوں بندہ خیالات باطل کا اپنے

عالم کثرت کی موجودگی انسانی داخلیت سے باہر کبھی ثابت نہ ہوسکی لیکن داخلیت کے پردوں پر نمودار ہونے والی دنیا، کیا واقعی دنیا یا عالم وجود کے درجے پر فائز ہے؟ اس سلسلے میں ہیڈیگر نے ایک بڑے پتے کی بات کہی ہے۔ ہیڈیگر کے نزدیک انسان دنیا یا جہاں یا عالم اپنے ساتھ لاتا ہے، اس لیے انسان کو اس نے ہستی در عالم یا Being in the world کا نام دیا یعنی ہستی اور عالم دونوں باہم دگر مشروط ہونے کے رشتے میں بندھے ہوئے ہیں، جس طرح انسان کے بغیر عالم کا وجود موہوم ہے اسی طرح عالم کے بغیر انسان کا وجود نا قابل تصور ہے۔ دونوں ایک رشتہ لزوم میں جکڑے ہوئے ہیں۔ عالم اشیا موجود ہے لیکن ایک انتشار اور پراگندگی کے سوا کچھ نہیں۔ انسان زبان کے عمل سے اشیا کو انتشار اور بکھرنے کے عمل سے نجات دیتا ہے اور ایک مرتب و بامعنی دنیا نمودار ہوتی ہے۔ ہیڈیگر کے نزدیک زبان کے بغیر دنیا اور معنی کا تصور محال ہے۔ زبان کی مدد سے انسانی وجود اپنے امکانات کا اظہار کرتا ہے اور کثرت کو عالم کثرت میں تبدیل کر دیتا ہے۔ میر تقی میر نے انسان کی پیدا کردہ معنویت کو ہر شے کی اساس قرار دیا ہے:

اتنا ہی مجھے علم ہے کچھ میں ہوں بہر چیز

معلوم نہیں خوب مجھے بھی کہ میں کیا ہوں

ہیڈیگر بھی انسان کے احساس و شعور وجود Sense of Being کی اساس پر ایک عالم کی تعمیر کرتا ہے۔ یعنی انسان کے شعورِ ہستی کے بغیر نہ ہستی ہے اور نہ عالم کثرت لیکن خود انسان کیا ہے؟ یہ ایک ایسا معما ہے جسے حل کرنے کی کوشش ناکام ہوچکی ہے۔ علم کی روشنی صرف گرد و پیش کو روشن کرسکتی ہے لیکن اس تیرگی کا پردہ چاک نہیں کرسکتی جو چاروں طرف سے ہمارا احاطہ کیے ہوئے ہے۔ میر کے احاطہ شعور سے یہ حقیقت بھی باہر نہیں:

کام کیا آتے رہیں گے معلومات

یہ تو سمجھے ہی نہ کہ کیا ہیں ہم

انسان جو خود شعورِ وجود رکھتا ہے خود اپنے لیے نا قابل فہم ہے۔ اس کی ہستی دراصل خود حجاب ہستی ہے:

ہستی اپنی ہے بیچ میں پردہ
ہم نہ ہوویں تو پھر حجاب کہاں

لیکن اس کے باوجود یہ انسانی وجود کی کرشمہ سازیاں ہیں کہ عالم کثرتِ معنی سے آشنا ہوتا ہے۔ انسان نہ ہو تو معنی کے سارے امکانات بھی نہ ہوں:

اس بت کدے میں معنی کا کس سے کریں سوال
آدم نہیں ہے صورتِ آدم بہت ہے یاں

آدمی کے وجود سے معنی کا افق روشن ہے۔ حقائق کائنات منتشر بھی ہیں اور یک دوسرے سے متصادم بھی، جو قوت اشیا کو انتشار و تصادم سے بچاتی ہے اور ترتیب و معنی سے آشنا کرتی ہے وہ انسان کی معنی آفرینی کی قوت ہے۔ کائنات کی ساری معنویت انسان کے دم سے ہے:

صورت پذیر ہم بن ہرگز نہیں وے معنی
اہل نظر ہمیں کو معبود جانتے ہیں

معنی آفرینی کا عمل انسان کی Ontological یا وجودیاتی سرگرمی ہے۔ اس لیے ہیڈیگر الفاظ کو Ontological کہتا ہے۔ یعنی الفاظ کے بغیر معنی آفرینی کا عمل ممکن نہیں۔ گویا زبان مصروف معنی آفرینی ہے۔ اسی لیے رولاں بارت معنی کو متن کے اندر تلاش کرتا ہے لیکن متن معنی بھی پیدا کرتا ہے اور ردّ معنی بھی۔ اسی لیے سازِ متن سے مختلف آوازیں نکلتی ہیں جنھیں رولاں بارت معنیاتی شور کا نام دیتا ہے، جس سے عالم کثرت وجود میں آتا ہے۔ میر دنیائے کثرت میں موجود ہونے کے باوجود کثرت کی نقش آرائی میں مصروف ہیں۔ متن سے چوں کہ ہمہ وقت ایک سیل معانی بہتا رہتا ہے اس لیے کسی ایک معنی کا تعین دائمی طور پر نہیں کیا جا سکتا۔ یعنی سیلِ معانی کے باوجود متن معنی سے خالی ہے۔ متن کے خلا سے عالم کثرت کی تخلیق رولاں بارت اور دریدا کا کارنامہ ہے لیکن کثرت آرائی کے لیے وحدت کا ہونا لازمی ہے۔ مرزا غالب نے اسی نکتہ کی جانب اشارہ کیا تھا:

کثرت آرائی وحدت ہے پرستاریِ وہم
کر دیا کافر ان اصنام خیال نے مجھے

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ فرانسیسی فلسفی وحدت کی بے رنگی سے بھاگ کر کثرت کی رنگا رنگی میں

پناہ ڈھونڈ رہے ہیں۔ میر عالم کثرت کے باوجود انکار نہیں کرتا لیکن اس کی نظروں میں تو عالم وحدت ہی سمایا ہوا ہے کیوں کہ اگر وحدت نہ ہوتو کثرت آرائی کا عمل معطل ہو جائے گا۔ میر تقی میر وحدتِ کثرت کے اس نازک رشتے کی پوری فہم اور ادراک رکھتے ہیں اور اس کا اظہار کر چکے ہیں:

لایا ہے مرا شوق مجھے پردے سے باہر
میں ورنہ وہی خلوتی رازِ نہاں ہوں

کیا وحدت کے بغیر کثرت کا کوئی تصور قایم کیا جاسکتا ہے؟ میرا یہ سوال صرف فرانسیسی فلسفیوں سے ہے جو صرف عالم کثرت کی خبر دیتے ہیں۔ میر تو اس سلسلے میں اپنے موقف کا اظہار کر چکے ہیں:

اپنی تو جہاں آنکھ لگی پھر وہیں دیکھو
آئنے کو لپکا ہے پریشاں نظری کا

فرانسیسی دانشوروں کی پریشاں نظری اور میر کا وحدتِ مشاہدہ دو مختلف دنیائیں ہیں۔ دونوں کا تصورِ کثرت مختلف بلکہ متضاد ہے۔ میر عالم کثرت کو بھی ایک متن سمجھ کر اس کا مطالعہ کرتا ہے اور حقیقت واحدہ سے اسے مربوط کر دیتا ہے۔ رولاں بارت متن ہی میں عالم کثرت کو جلوہ گر دیکھتا ہے۔ میر کا عالم کثرت وحدت اساس ہے اور رولاں بارت کا متن اساس ہے، جو چیز میر اور رولاں بارت کے تصورات میں مشترک ہے وہ ایک علامتی اور استعاراتی اتحاد ہے اور وہ ہے آرٹ کی شور آفرینی جو کثرتِ معانی کا سرچشمہ ہے۔ میر اور رولاں بارت دونوں اخفائے معانی کے لیے شور آفرینی کا جمالیاتی اور تخلیقی استعمال کرتے ہیں۔ شور آرٹ کو یک رخی سے محفوظ رکھتا ہے اور فن پارے کو ہمہ جہت بنا دیتا ہے۔ شور ایک دربان ہے جو معانی کو آرٹ میں قیام پذیر ہونے سے بچاتا ہے۔ جرمن فلسفی گیڈیمر (Gadamar) نے اس سلسلے میں ایک اہم جمالیاتی نکتے کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اس کے نزدیک آرٹ نے جب آرٹ ہونا چاہا تو اس نے قابل فہم ابلاغ Intelligible Communication کو رد کر دیا اور آرٹ اپنے تخلیقی عمل کے ذریعے جو کچھ حاصل کرتا ہے وہ معنی سے زیادہ ہوتا ہے۔ آرٹ کا جواز صرف یہ ہے کہ موجود ہے لیکن گیڈیمر معنی کی نفی نہیں کرتا۔ وہ آرٹ کے جدید رویوں سے پوری طرح متفق نہیں۔ وہ زبان اور شاعری کے تعلق کو

ایک مختلف نقطۂ نظر سے دیکھتا ہے۔ اس کے نزدیک عام زبان میں اور شاعری کی زبان میں وہی فرق ہے۔ جو ایک سکے (Coin) اور سونے (Gold) میں پایا جاتا ہے۔ سکہ کسی کی نمایندگی کرتا ہے اور یہی نمایندگی اس کی قدر متعین کرتی ہے جب کہ سونا کسی کی نمایندگی نہیں کرتا وہ خود قابل قدر ہے۔ اسی طرح شاعری میں جو زبان الفاظ یا استعمال ہوتے ہیں وہ خود قابلِ قدر ہوتے ہیں، ان کی قوت ماخوذ اور مستعار نہیں ہوتی، وہ بجائے خود قوت کا سرچشمہ ہوتے ہیں۔ اور یہ بات صرف شاعری ہی کے لیے نہیں پورے ادب پر اس کا اطلاق ہوتا ہے۔

میر کی شاعری کے ادراک و فہم کے لیے یہ قطعاً ضروری نہیں کہ وہ عالم کثرت یا اور کسی حقیقت کو تسلیم کرتی ہے یا رڈ کرتی ہے۔ وہ خود اپنی قوت کا سرچشمہ ہے۔ ردّ و قبول شاعری کی جمالیاتی اقدار کو متاثر نہیں کر سکتے۔ موجودہ مطالعہ کا مقصد میر کے کائناتی نقطۂ نظر World View کو خالصتاً شعری حوالوں سے سمجھنا ہے۔ میر کا World View اس کی شاعری میں اس طرح موجود ہے جیسے بیج میں پورا درخت موجود ہوتا ہے۔ میر کا کوئی تصورِ حیات و کائنات اہم نہیں، قابل قدر اور اہم اس کی شعری کائنات ہے۔ اس لیے میر کے کسی خیال یا تصور کو اس کی شعری کائنات سے الگ کر کے سمجھنے کی کوشش لا حاصل ہوگی۔ اسی اندازِ قرأت سے ہم میر کی شاعری میں موجود متحرک اور سیال ساختوں (Fluid structures) تک پہنچنے میں کامیاب ہو سکتے ہیں۔ سارے حوالے باطل ہیں۔ میر کی شاعری کی قرأت میر کے حوالے کی بجائے میر کی شعری کائنات کے حوالے سے ہی ممکن ہے کیوں کہ بقول رولاں بارت یہی شعری کائنات (Lexicon of signfication) یعنی ادبی متن تعبیر و تفسیر کے لامحدود امکانات کا حامل ہوتا ہے۔ ادبی متن کثیر الجہات ہوتا ہے اور اس طرح معنی کی فراوانی سے عالم کثرت وجود پذیر ہوتا رہتا ہے۔ میر نے لفظ شور میں ادبی متن کے سارے معنوی امکانات سمیٹنے کی کوشش کی ہے اور کمال اختصار سے اپنے موقف کا اظہار کیا ہے۔ عالم کثرت کی موجودگی کو ایک نئے رنگ اور ایک نئے انداز میں دیکھنے کی کوشش کی ہے:

سیر کر کثرت عالم کی میری جان کہ پھر
تن تنہا ہے تو اور کنج مزار آخر کار

عالم میں انسان کی موجودگی اسے کثرت سے دوچار کر دیتی ہے جو بالآخر آغوش لحد کی تنہائیوں میں گم ہو جاتی ہے۔

میر کی شاعری عالم کثرت کا ایک متحرک امیج پیش کرتی ہے اور تجریدی فکر کو اس طرح محسوس پیکروں میں ڈھال دیتی ہے کہ تجرید کی بے رنگی پیدا نہیں ہوتی اور شعر شور انگیز ہو جاتا ہے اور اس طرح معنویت کے نئے چراغ روشن ہو جاتے ہیں اور اسی طرح ادراک کی گہری ساختیں نئے در وا کرتی ہیں۔ اس سارے عمل کو رولاں بارت معنیاتی شور (Semantic Noise) کا نام دیتا ہے اور میر جیسے شعر شور انگیز کہتا ہے اور دریدا اس عمل کو استعاروں کا لامحدود سفر کہتا ہے۔ میر نے تو پردے میں اپنا مطلب ادا کر دیا ہے اس کی فلسفیانہ تعبیر کے لیے فرانسیسی دانش وروں سے رجوع کیجیے۔

☆☆☆

ڈاکٹر اورنگ زیب نیازی

مجید امجد کی نظم ''کنواں'': ردّ تشکیلی مطالعہ

''کنواں'' مجید امجد کی معروف اور نمائندہ نظم ہے؛ ان معنوں میں کہ مجید امجد کی شاعری پر قائم ہونے والے تنقیدی ڈسکورس میں اس نظم کا حوالہ تکرار سے آیا ہے۔ کم و بیش تمام ناقدین نے اس نظم کے متن کو مجید امجد کے ''تصورِ وقت'' کی دلیل کے طور پر پیش کیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا اس نظم کا متن اس قدر سادہ اور اکہرا ہے کہ اس سے محض واحد معنی کا اخذ ہو سکے؟ جب کہ نئی تنقیدی تھیوری اصرار کر رہی ہے کہ ادبی متن واحد معنی کا حامل نہیں۔ تنقیدی تجزیے میں قاری اور عملِ قرأت کے کلیدی تفاعل کی شمولیت صورتِ حال کو یکسر بدل دیتی ہے۔ گوپی چند نارنگ نے مار لیو پونٹی کے حوالے سے لکھا ہے: ''لفظ جو ظاہر کرتے ہیں اس سے بھی کہتے ہیں اور جو کچھ ظاہر نہیں کرتے اس سے بھی کہتے ہیں، گویا زبان کے روشن خطوں کے ساتھ اس کے تاریک خطے بھی معنی خیزی کے عمل میں شریک ہوتے ہیں''(۱)۔ گویا متن میں مضمر خلا کی دریافت متن کے نئے معنی اور مفاہیم کا انکشاف کرتی ہے۔ ساخت شکنی (Deconstruction) کا دعویٰ ہے کہ ہر لفظ کی تہہ میں کئی دوسرے لفظوں کے مدھم نشانات یعنی Traces موجود ہوتے ہیں؛ اسی طرح ہر متن کی تہ میں دوسرے متون کے نشانات مضمر ہوتے ہیں۔ ان مدھم نشانات کو ہم قرأت کے دوران میں دریافت کرتے ہیں؛ جوں ہی یہ سامنے آتے ہیں، متن کے پہلے معانی پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ چناں چہ گذشتہ معنی ملتوی ہو جاتے ہیں اور معنی کے التوا کا یہ سلسلہ جاری رہتا ہے۔ واضح رہے کہ معانی کا التوا، متن کی اپنی صورت حال اور وقوعہ ہے؛ نقاد فقط ساخت شکن تناظر کی مدد سے اسے منکشف کرتا ہے۔ نیز معانی ملتوی ہوتے ہیں، منہدم نہیں۔

ان معروضات کی روشنی میں نظم (کنواں) کے متن کی طرف بڑھتے ہیں، اور یہ دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ کیا اس نظم کے متن کی تہ میں کچھ دوسرے متون مضمر ہیں یا نہیں؟ متن کا ردّ تشکیلی مطالعہ

ان کے بطن سے برآمد ہونے والے مختلف مفاہیم (تصور وقت، فطرت کے جبر، حقیقت نگاری، رومانیت) کو منکشف کرتا ہے۔ نظم کی پہلی قرأت سے نظم کی کہانی یوں مرتب ہوتی ہے: کنواں چل رہا ہے۔ کنویں کی گردش ازل تا ابد پیہم جاری ہے۔ ظاہر ہے کنویں کی گردش دائروی ہے۔ دائرے کا نکتۂ آغاز اس کا نکتۂ اختتام ہے اور نکتۂ اختتام ہی اس کا نکتۂ آغاز۔ لہٰذا دائرہ مکمل ہے تو اس کی ابتدا اور انتہا نا معلوم ہے۔ کنویں کا چلنا ایک اندرونی مخفی طاقت کے زیر اثر ہے۔ کنویں کو کھینچنے والے بیل ''طویل اور لا منتہی'' راستے پر مسلسل گامزن ہیں۔ اس لیے یہ قوت بھی مستقل اور دائمی ہے۔ اس میں کمی بیشی ممکن نہیں۔ چناں چہ کنویں کے تسلسل میں کوئی رکاوٹ بھی نہیں۔ سورج کے گرد زمین کی گردش کو ذہن میں لائیے: زمین صدیوں سے اپنے مقررہ اور معینہ راستے پر گردش میں ہے۔ اس کی یہ گردش خالقِ شام وسحر بھی ہے اور موسموں کے تغیر وتبدل کا باعث بھی لیکن زمین کو اس تغیر کے اثرات سے تعلق نہیں۔

کنویں کی نفیری ایک سرمدی ترانہ ہے جس کی دھن پر بیلوں کا جوڑا طویل اور لا منتہی راستے پر گامزن ہے؛ یہ جانتے ہوئے بھی کہ اس راستے پر قضا نے اپنے دام پھیلا رکھے ہیں؛ یہ مسافر نامعلوم منزل کی طرف رواں دواں ہیں۔ یہ تقدیر کے جبر کے آگے بے بس ہیں، ان کا چلنا یا رکنا ان کے اختیار میں نہیں۔ دوسرا اہم نکتہ کنویں والے کی بے نیازی ہے۔ اسے اس بات سے کوئی غرض نہیں کہ کھیت کا کوئی حصہ سیراب ہوا یا سوکھا رہ گیا؟ کوئی کیاری بہہ گئی ہے یا فصلیں دھول ہو گئیں؟ گویا سب کچھ ایک سیل بے پناہ کی زد پر ہے، اشیا خس وخاشاک کی طرح بہتی جا رہی ہیں۔ اس سے بے نیاز کنویں کا نغمۂ سرمدی پیہم جاری ہے۔ کتنے زمانے اور جہان اس کی زد پر آئے اور گزر گئے مگر کنویں کی روانی میں کوئی فرق نہیں آیا۔ اس کا چکر جاودانی اور ابدی ہے۔ ابدیت اور بے نیازی دو ایسی صفات ہیں جو وقت اور خدا میں مشترک ہیں۔ اس لیے ڈاکٹر خواجہ زکریا کا کہنا درست معلوم ہوتا ہے کہ ''اس (مجید امجد) کے ہاں وقت خدا کا متبادل ہے'' (۲)۔

نظم کی پیش کش کا طریق کار تمثیلی اور اس کا بیانیہ سادہ ہے۔ کنواں اس نظم کی مرکزی علامت ہے۔ ''کنواں کی علامت کے ذریعے مجید امجد نے زمانے پر وقت کے تصرف کو پیش کیا ہے'' (۳)۔ کنواں اور دیگر علامتیں اس قدر سادہ، روشن اور مکمل ہیں کہ قاری پہلی قرأت میں ہی متن کے مفہوم تک رسائی میں آسانی سے کامیاب ہو جاتا ہے؛ اسے کسی ذہنی مشقت سے دوچار

نہیں ہونا پڑتا، یہ مفہوم ''تصورِ وقت'' کا مفہوم ہے۔ڈاکٹر عامر سہیل نے اس نظم کو مجید امجد کے تصورِ وقت کا پہلا پراثر اظہاریہ قرار دیا ہے(۴)۔نظم کا متن انسان کی مجبورِ ذات کا خاکہ بھی پیش کرتا ہے۔''کنواں'' زندگی کی علامت بھی ہے۔انسانی زندگی فنا سے آگاہ ہے لیکن بقا کی خواہش، زندگی کے اسرار کو جاننے اور خود کو آزمانے کے عمل سے وابستہ بھی ہے۔بیسویں صدی کی میکانیت نے انسان کو شکستِ ذات اور شکستِ انا کے احساس سے دو چار کیا ہے۔نظم کا متن اس صورت حال کو بھی مرکز بناتا ہے۔سوکھے کھیت، پیاسے کنارے اور پریشان فصلیں ناآسودہ خواہشوں اور نارسائیوں کا اظہاریہ بن جاتی ہیں۔نظم کا دوسرا بند ملاحظہ ہو:

جسے سن کے رقصاں ہے، اندھے تھکے ہارے بے جان بیلوں کا جوڑا
گراں بار زنجیریں، بھاری سلاسل، کڑکتے ہوئے آتشیں تازیانے
طویل اور لامنتہی راستے پر بچھا رکھے ہیں دام اپنے قضا نے
ادھر وہ مصیبت کے ساتھی، ملائے ہوئے سینگوں سے سینگ، شانوں سے شانے
رواں ہیں نہ جانے
کدھر؟ کس ٹھکانے؟
نہ رکنے کی تاب اور نہ چلنے کا یارا
مقدر نیارا

''گراں بار زنجیریں'' اور ''بھاری سلاسل'' محض لوہے کے اوزار ہیں یا اس سے بڑھ کر کوئی اور مفہوم بھی دے رہے ہیں؟ یہ وہ مذہبی و معاشرتی اقدار، روایات، رسوم و رواج تو نہیں جن کا اسیر ہر معاشرے کا انسان، ہر زمانے سے چلا آرہا ہے؟ (انسان آزاد پیدا ہوا ہے مگر جہاں دیکھو پابہ زنجیر ہے) بیلوں کا جوڑا (انسان) ان کی گراں باری سے تھک ہار چکا ہے اور ان سے چھٹکارا چاہتا ہے (تڑپتی ہیں خوشبوئیں دام ہوا میں۔تیسرا بند)۔انسان کے باطن میں آزادی کی مستقل خواہش موجود ہے مگر وہ فطرت کے آگے بے بس اور مجبورِ محض ہے۔نظم کے اس حصے کے حوالے سے ڈاکٹر ناصر عباس نیر کا استدلال قابلِ غور ہے:

''ٹھکانے اور منزل کے کسی حتمی شعور کے بغیر مسافر اس لیے رواں ہیں کہ وہ منزل کے تعین میں آزاد نہیں ہیں۔اس آزادی کو سلب کرنے والے دو عناصر ہیں۔ایک

اجتماعی و معاشرتی فضا اور دوسری فطرت یا تقدیر۔ ''کنواں'' ۱۹۴۱ء میں لکھی گئی تھی اور یہ وہ زمانہ ہے جب برصغیر اجتماعی تحریکوں کی زد پر آیا ہوا تھا اور تحریکیں خواہ کتنی ہی مقدس کیوں نہ ہوں، فرد کے انفرادی شعور کو معطل کر کے ہی کامیاب ہوتی ہیں۔ چناں چہ اجتماعی فضا بالعموم فرد کے اندر ایک قسم کے جبر اور میکانکی رویّوں کی نمو کرتی ہے اور انفرادی شعور کے تعطل کی وجہ سے فرد اپنی ذات میں مقصد اور منزل کا شعور پیدا کرنے میں ناکام رہتا ہے اور بیلوں کے جوڑے کی سطح پر پہنچ جاتا ہے۔'' (۵)

نظم کے متن میں ''سوکھے کھیت'' انسانی روح کے بنجر پن کو ظاہر کر رہے ہیں۔ فصلیں، خرمن، شاخوں کی بانہیں، پھولوں کے مکھڑے، کلیوں کے ماتھے اور رت کی جوانی کے ساتھ ''نہ'' کی تکرار، خواہشوں کی ناآسودگی اور نارسائی کا اعلامیہ ہے جب کہ کیاریوں کا بار بار بہہ جانا اور رنگارنگ ثمردار فصلوں کا دھول ہو جانا شکستِ ذات کا اشارہ۔ کنویں کا پیہم چلنا اور جاودانی چکر انسانی انا کے ساتھ فطرت کے اس کھیل کی علامت ہے جو ازل سے جاری ہے۔ یہ ایک اجتماعی تجربہ ہے جس نے شاعر کے انفرادی تاثر سے مطابقت کے بعد ایک ذاتی تجربے کی صورت اختیار کر لی ہے۔

نظم کے یہ تمام معانی ایک خاص زاویے سے نظم کی قرأت سے برآمد ہوئے ہیں۔ زاویے کی تبدیلی سے نئے معانی سامنے آتے ہیں، جو پہلے معانی کو مسترد و منہدم نہیں، معطل کرتے ہیں۔ یعنی نظم کا ایک نیا متن ہمارے سامنے آتا ہے۔

ایک دوسرے زاویے سے اس نظم کی عمودی قرأت ایک اور متن کا انکشاف کرتی ہے۔ یہ زاویہ اس نظم کے زمانۂ تخلیق (۱۹۴۱ء) سے متعلق ہے۔ اس ضمن میں ایک غلط فہمی کا ازالہ ضروری ہے۔ زمانۂ تخلیق ایک خارجی مظہر ہے، جب کہ رد تشکیل تنقید متن کی اندر کی صورتِ حال سے متعلق رہتی ہے، لیکن متن کی اندر کی صورتِ حال کی بھی ایک خارجیت ہے؛ کوئی متن جب ایک قاری کو اپنے اندر داخل ہونے کی اجازت دیتا ہے، اور اس کے عمل قرأت سے اپنے معانی کو ظاہر ہونے کا موقع دیتا ہے تو گویا وہ اپنے اندر کی صورت حال کی خارجیت کا اعلان کرتا ہے۔ ۱۹۴۰ کی دہائی ترقی پسند فکر کے فروغ کا روشن زمانہ تھا، اور استعماریت کی زنجیروں کو شدت سے محسوس کرتے ہوئے ان کے خلاف جدوجہد کی جا رہی تھی۔ مجید امجد ترقی پسند تحریک سے وابستہ نہیں رہے۔ ترقی

پسند ناقدین نے مجید امجد کو اپنے زمانے کے آشوب اور عصری مسائل و حالات سے قطعی لاتعلق سمجھا ہے(۲)۔ یہ درست ہے کہ مجید امجد عملی طور پر ترقی پسند/ مارکسی نظریے سے آزاد تھے مگر ان کا متن آشوبِ زمانہ اور عصری مسائل سے لاتعلق نہیں۔ اس ضمن میں ان کی کئی نظمیں بہ طور حوالہ پیش کی جاسکتی ہیں۔ تاہم اس وقت ہمارے پیش نظر ان کی نظم ''کنواں'' کا متن ہے۔ مجید امجد نے عصری مسائل اور انسانی دکھوں اپنے ردعمل کا اظہار کسی نظریے سے جذباتی انسلاک اور نعرہ بازی کے بجائے تخلیقی سطح پر کیا ہے۔ اس زاویہ نگاہ سے نظم کی قرأت عصری آشوب پر ردِعمل کی کیفیت کا پتہ دیتی ہے۔ یوں کنواں وقت اور زندگی کے ساتھ ساتھ اس تخلیقی خزانے کی علامت بھی بن جاتا ہے جس پر سرمایہ دار قوتیں قابض ہیں۔ کنویں کا چکر تاریخ کے اس جدلیاتی عمل کا استعارہ ہے جس کا حوالہ ترقی پسند ناقدین تکرار کے ساتھ دیتے ہیں۔ یہ چکر انسان کی مادی ضرورتوں کا چکر بھی ہے جہاں انسان کی ایک ضرورت کا نقطۂ تکمیل اسے ایک اور ضرورت کی طرف دھکیل رہا ہے۔ کنواں اس طاغوتی اور استحصالی نظام کا متبادل ہے جو صدیوں سے جاری ہے اور کنویں کی گردش اس نظام کے تسلسل کی طرف اشارہ کرتی ہے جس کی عمارت محنت کے استحصال پر قائم ہے۔ کنواں مسلسل چل رہا ہے۔ مگر کھیت سوکھے پڑے ہیں، نہ فصلیں، نہ خرمن، نہ دانہ۔ پانی کیاروں کے کناروں کو چیرتا ہوا گزر جاتا ہے، کنارے پیاسے تھے اور پیاسے ہیں۔ کنواں تو چل رہا ہے لیکن کناروں کی پیاس نہیں بجھ رہی۔ یہ تھکے ہارے بیل کیا تیسری دنیا کے مزدور ہاری اور کسان نہیں ہیں؟ کنویں کے بیلوں کے ساتھ ذرا کولھو کے بیل کا تصور ذہن میں لائیے: کولھو کے بیل ایسے ہی لاچار، بے بس اور مجبور انسانوں کا استعارہ بن کر ترقی پسند شعریات کا حصہ ہیں۔ گراں بار زنجیریں، بھاری سلاسل، کڑکتے ہوئے آتشیں تازیانے اور خون رنگ پانی جیسی اصطلاحیں بھی تو ترقی پسند شعری روایت کا خاصا ہیں۔ کنویں کی نفیری نو آبادکار/ استعماری قوت کا وہ الاپ ہے جو تیسری دنیا کے مظلوم اور مصیبت کے مارے ہوئے انسانوں کو سنایا جاتا ہے۔ یہ وہ لوری ہے جو ان کے اندر کے غم اور غصے کو سلانے کا کام کرتی ہے اور انھیں مفاہمت کا درس دیتی ہے۔ وہ اپنے مستقبل اور اپنے حقوق سے بے خبر اس پر سر دھنتے ہیں اور بیلوں کی طرح سر جھکائے طویل راستے پر گامزن رہتے ہیں۔ یہاں تک کہ دامِ قضا میں آ کر فنا ہو جاتے ہیں۔ نو آبادیاتی حکمران ایسے بیانیے تشکیل دیتا ہے جن سے نو آبادیاتی عوام اپنے اوپر نازل ہونے والے دکھوں اور مصیبتوں کو تقدیر کا لکھا اور خدا

کی رضا سمجھ کر قبول کر لیتے ہیں۔ تقدیر اور قناعت کا درس ان کے اندر احتجاج اور غصے کی قوت کو سلب کر لیتا ہے اور کنویں کے بیلوں کی طرح زندگی کا چکر مکمل کرتے رہتے ہیں۔

اب ذرا نظم کے تیسرے بند کی ان لائنوں پر غور کریں:

کنویں والا گادی پہ لیٹا ہے مست اپنی بنسی کی میٹھی سریلی صدا میں
کہیں کھیت سوکھا پڑا رہ گیا ہے اور نہ اس تک کبھی آئی پانی کی باری
کہیں بہہ گئی ایک ہی تند ریلے کی فیاض لہروں میں کیاری کی کیاری
کہیں ہو گئیں ڈھول میں ڈھول، لاکھوں رنگا رنگ فصلیں ثمر دار ساری

کیا یہ سطریں سرمایہ دارانہ نظام میں دولت اور وسائل کی غیر منصفانہ تقسیم اور طبقاتی تفریق کی اشارندہ نہیں ہیں؟ اس نظام کے ثمرات ایک مخصوص مراعات یافتہ طبقے تک پہنچتے ہیں جب کہ عوام کا اکثریتی طبقہ ان ثمرات سے محروم رہتا ہے۔ پانی جو زندگی کی علامت ہے وہ سب کھیتوں تک یکساں نہیں پہنچ پاتا۔ ایک مخصوص طبقہ انعام واکرام کی بارش سے فیض یاب ہوتا ہے لیکن لاکھوں انسانوں کی زندگی ڈھول ہو جاتی ہے۔ ''کنویں والا'' کا کردار استعماری/نوآبادیاتی حکمران کا کردار ہے جو اس نظام کے اندر موجود تو ضرور ہوتا ہے مگر ایک مخصوص فاصلے پر۔ اس کا کردار فلم کے اس ڈائریکٹر کی طرح ہوتا ہے پس پردہ رہ کر ساری فلم ڈائریکٹ کرتا ہے۔ ''گادی'' اس حکمران کا وہ مقام ہے جس تک پہنچنے کا خواب ہر مقامی باشندہ دیکھتا ہے لیکن اس تک پہنچ نہیں پاتا۔ نوآبادیاتی حکمران اپنے مقام ومرتبے، اپنی روایات اور اقدار کو برتر ثابت کرنے کے لیے ڈسکورس تشکیل دیتا ہے۔ اس کا تشکیل دیا گیا ڈسکورس ایک ایسا سرمدی نغمہ بن جاتا جو مقامی باشندے کے کانوں میں مسلسل گونجتا ہے۔ صدیاں بیت جاتی ہیں؛ کتنے جہان اس کی زد پر آتے ہیں؛ کئی زمانے گزر جاتے ہیں؛ یہ نظام مسلسل چلتا ہے۔ یہ نت نئی صورتیں تبدیل کرتا ہے مگر مجبور، لاچار انسانون کی تقدیر نہیں بدلتی۔ اس کے مقابل گھڑے گئے بیانیے، فلسفے اور نظریات بھی اس کے چکر کو توڑنے میں کامیاب نہیں ہو سکے۔ عام ترقی پسند شاعروں کی طرح شاعر نے تخلیقی جوہر کو گم نہیں ہونے دیا اس لیے احتجاج اور ردِعمل کی لے نعرہ بننے سے محفوظ رہی ہے۔ مجید امجد نے نظم میں اشتراکی حقیقت نگاری کی قطعیت سے آزاد ہو کر تخلیقی آزادی کا اظہار کیا ہے اور شعری تجربے کی حرمت کو برقرار رکھا ہے۔

اب اس متن کو ایک اور زاویے سے دیکھتے ہیں:

متن کئی تجربات کو اپنی مٹھی میں لیے ہوتا ہے؛ شخصی، نفسیاتی، سماجی، کائناتی تجربات متن میں تہ در تہ حالت میں موجود ہو سکتے ہیں۔ تخلیقی زبان کی خصوصیت یہ ہے کہ ان متعدد تجربات کو ایک ہی متن میں سمو دینے کی قدرت رکھتی ہے۔ اصل یہ ہے کہ نئی تھیوری میں جسے سگنی فائیڈ کہا گیا ہے، وہ state of flux میں ہوتا ہے، جس کی وجہ سے وہ ایک سے زیادہ معانی کا حامل ہو جاتا ہے۔ اس حقیقت سے قطع نظر کہ یہ نظم ۱۴/ فروری ۱۹۴۱ء کو لکھی گئی اور یہ ٹوبہ ٹیک سنگھ میں مجید امجد کے ایک قریبی دوست سردار تخت سنگھ کے گاؤں کی یادگار ہے (۷)، نظم کا Locale بڑا واضح ہے۔ یہ منظر نامہ دہقانی اور دیہاتی زندگی کا منظر نامہ ہے۔ نظم کا تمام تر Fabric کنویں اور اس کے Signifieds سے تیار ہوا ہے۔ کنویں کا مسلسل چلنا، پھولوں کے مکھڑے، کلیوں کے ماتھے، رُت کی جوانی، پیاسے کیاروں سے گزرتا ہوا تیز پانی، تھکے ہارے بیلوں کا جوڑا، نفیری کا پراسرار ترانہ اور کنویں والے کی بے نیازی، سب مل کر ایک رومانی اور جذباتی فضا کو جنم دے رہے ہیں؛ جو صرف دیہاتی زندگی سے وابستہ ہے۔ کنواں دیہاتی زندگی اور زرعی نظام کا ایک لازمی عنصر ہے۔ یہ ایک نظر انداز کیا ہوا مظہر ہے جو بالعموم شاعری کا حصہ نہیں بن پاتا۔ اگرچہ دیہاتی زندگی اور گاؤں کے مناظر کی تصویر کشی کے ضمن میں اردو شاعری سے کئی خوب صورت مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں (یہ حسین کھیت پھٹا پڑتا ہے جوبن جن کا) مگر کنواں، گادی اور بیل جیسے مظاہر اس شعریات کا حصہ نہیں ہیں۔ شاعر نے ان مظاہر کو حساسیت کے ساتھ پیش کر کے ایک خاص معنویت کا حامل بنا دیا ہے۔ ہماری اردو شاعری کا عمومی مزاج اشرافیہ کا رہا ہے اور اس کی تشکیل شہری ثقافت نے کی ہے۔ اس تناظر میں یہ نظم اشرافیہ کی دنیا کے حاشیے پر موجود دنیا کی ترجمانی کرتی ہے۔ یہ ایک طرح کی مرکز شکنی ہے۔ اس کے نتیجے میں نظم میں ایک رومانی فضا پیدا ہوئی ہے۔ تاہم نظم کا متن جس رومانی طرزِ احساس کو پیش کر رہا ہے وہ عام رومانیت سے قدرے مختلف ہے۔ یہاں شاعر کی رومانیت تخیلی نہیں، بلکہ زندگی کی ایک ارضی حقیقت سے رشتہ اُستوار کر رہی ہے؛ ارضی مظاہر سے اس کی قربت محسوساتی ہے۔ بہ قول ڈاکٹر وزیر آغا: ''جب شاعر (مجید امجد) قریبی ماحول کی طرف پیش قدمی کرتا ہے تو نہ صرف اپنے مخصوص جذباتی تقاضوں کے تحت اشیا کو ایک نیا مفہوم عطا کرنے میں کامیاب ہوتا ہے بلکہ اشیا کی مخصوص صورتیں اس کے اندر کی دنیا کو بھی برانگیختہ کرتی اور اس کے احساسات پر

نئے نئے مرتسم کرنے میں کامیاب ہوتی ہیں'' (۸)۔ چناں چہ یہ رومانی کیفیت بھی ایک ذاتی یا لمحاتی صداقت سے ماورا ہو کر کائناتی رمز کی صورت اختیار کر جاتی ہے اور متن میں زیریں سطح پر موجود اداسی کی لہر ذات کی محرومیوں کا اعلامیہ بن جاتی ہے۔

آخر میں اس امر کا اعادہ بھی ضروری ہے کہ پس ساختیات معنی کے التوا کا تصور پیش کرتی ہے۔ متن کا رڈ تشکیلی مطالعہ قرأت در قرأت کا عمل ہے۔ ہر نئی قرأت گذشتہ معنی کو ملتوی کر کے نئے معنی کی طرف پیش قدمی پر مجبور کرتی ہے۔ یہی صورتِ حال اس مضمون میں بھی نظر آئی ہے لہٰذا مضمون میں بیان کردہ نظم ''کنواں'' کی مختلف تعبیرات کی حتمیت کا دعویٰ بھی نہیں۔

حوالہ جات

۱۔ گوپی چند نارنگ، فیض کو کیسے نہ پڑھیں؟ (پس ساختیاتی مطالعہ) مشمولہ مابعد جدیدیت: اطلاقی جہات، مرتبہ ڈاکٹر ناصر عباس نیّر، لاہور: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، س۔ن، ص ۱۰۵

۲۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، چند اہم جدید شاعر، لاہور: سنگت پبلشرز، ۲۰۰۳ء، ص ۱۳۰

۳۔ عقیل احمد صدیقی، جدید اردو نظم۔ نظریہ و عمل، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۰ء، ص ۳۰۴

۴۔ ڈاکٹر سیّد عامر سہیل، مجید امجد۔ نقش گرِ ناتمام، لاہور: پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی، ۲۰۰۸ء، ص ۱۸۲

۵۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیّر، مجید امجد۔ شخصیت اور فن، اسلام آباد: اکادمی ادبیات پاکستان، ۲۰۰۸ء، ص ۱۷

۶۔ آفتاب اقبال شمیم، مجید امجد کی شاعری ایک جائزہ مطبوعہ دستاویز لاہور۔ مجید امجد نمبر: اپریل۔ جون ۱۹۹۱ء، جلد ۲، شمارہ ۵، ص ۵۶

۷۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیّر، مجید امجد۔ شخصیت اور فن، ص ۳۲

۸۔ وزیر آغا، نظم جدید کی کروٹیں، لاہور: سنگت پبلشرز، ۲۰۰۷ء، ص ۹۶

ڈاکٹر ناصر عباس نیّر

ن م راشد کی نظم ''زندگی ایک پیرہ زن''
(پس ساختیاتی مطالعہ)°

نئی تنقیدی تھیوری کی ایک بنیادی بصیرت یہ ہے: ادبی متن معنی کی وحدت کا حامل نہیں ہے۔ پہلے متن کو واحد معنی میں اس لیے مقید اور محصور خیال کیا جاتا تھا کہ توجہ متن پر یا متن سے باہر کے تناظر پر تھی (۱) یعنی متن اساس تنقیدی نظریات (روسی ہیئت پسندی، نئی تنقید، ہیتی تنقید) اور تاریخی، سوانحی تنقید نے تجزیہ متن میں قاری کے مرکزی رول اور قرأت کے کلیدی تفاعل سے بڑی حد تک صرفِ نظر کیا تھا۔ دوسرے لفظوں میں قاری اور قرأتِ تو تھے (کہ ان کے بغیر تنقیدی عمل ممکن ہی نہیں) مگر انھیں تنقیدی نظریے کا جزوِ لاینفک نہیں بنایا گیا تھا۔ نتیجتاً ادب پارہ یا تو شعری وسائل سے مرتب ہونے والی ساخت یا مصنف کی شخصیت اور عصری حالات کا عکاس، مگر مابعد جدید تنقیدی نظریات نے قاری اور قرأت کے تفاعل کو متن کی معنی آفرینی کے عمل میں مرکزی اہمیت تفویض کی ہے اور یہ احساس عام ہوا ہے کہ یہ قاری ہے جو بہ طرزِ مسیحا متن کے ''تنِ مردہ'' میں جان ڈالتا ہے اور یہ قرأت کا عمل ہے جو متن کی مخفی اور زیریں تہوں کو منکشف کرتا، خاموشیوں کو سنتا، اَن کہی کو کہی میں بدلتا اور متن کے قرب و جوار تک رسائی حاصل کرتا ہے۔ قاری محض ایک شخص نہیں ایک ''ثقافتی شخصیت / تشکیل'' ہے اور قرأت ایک منفعل سرگرمی نہیں جسارت مندانہ عمل ہے جو ان تمام داخلی اور خارجی تناظرات کو متن سے ہم رشتہ کرتا ہے جن کے Traces متن کے اندر مضمر ہوتے ہیں۔ جب ''ثقافتی شخصیت / تشکیل'' اور تناظرات متن کے معنی کے روبرو ہوتے ہیں تو متن Decentre ہو جاتا ہے۔ متن کے معنی کی وحدت پارہ پارہ ہو جاتی ہے اور خیمہ متن

° ماہ نامہ کاغذی پیرہن، لاہور، ستمبر، اکتوبر ۲۰۰۲ء

میں متعدد معانی کی قندیلیں فروزاں ہو جاتی ہیں اور ایک متن کے اندر کئی ذیلی متون کے ہیولے ابھرنا شروع ہو جاتے ہیں۔ یوں قرأت کا تفاعل متن کی تہوں، متن کے زاویوں اور روزنوں میں موجود تجلیات کے خاموش سلسلے کو متحرک کرتا ہے۔ پیشِ نظر رہے کہ نئی تنقیدی تھیوری، تجزیے اور تفلسف سے کام لیتی ہے۔ اس لیے بالعموم سمجھا گیا ہے کہ یہ تنقید کے ایک بنیادی وظیفے، تعین قدر سے سروکار نہیں رکھتی مگر یہ مغالطہ ہے۔ اصل یہ ہے کہ نئی تھیوری اس متن کے لیے زیادہ کارگر ہے جس میں معنی کی فقط چنگاری کے بجائے تجلیات کا کوئی سلسلہ ہوا۔ اور ''تجلیات کا سلسلہ'' متن کی جمالیاتی و علامتی تشکیل سے وابستہ ہے، لہٰذا کثرتِ معانی ہی، متن کے کم تر یا ارفع ہونے کا فیصلہ کرتی ہے۔ (۲)

....

ان معروضات کو لازمی پس منظر سمجھتے ہوئے آیئے راشد کی نظم ''زندگی ایک پیرہ زن'' کا مطالعہ کریں اور دیکھیں کہ کس طرح زاویہ ہائے قرأت کی تبدیلی سے نظم کے تحریری متن کے اندر سے ایک سے زائد متون منکشف ہوتے چلے جاتے ہیں!

نظم کا مطالعہ افقی اور عمودی زاویوں سے ممکن ہے۔ افقی زاویہ، نظم کی سطح پر موجود اور بالائی ساخت میں مضمر معانی کی بعض پرتوں کو کھولنے میں معاون ہے جب کہ عمودی زاویہ نظم کی زیریں سطحوں اور گہرائیوں میں اترتا ہے اور ایسے متون کے نقش ونگار ابھارتا ہے جو بالائی ساخت سے مترشح ہونے والے معانی کو Deconstruct کر دیتے ہیں۔

افقی زاویے سے نظم کی کہانی یہ مرتب ہوتی ہے، ایک بوڑھی عورت ہے جسے دن رات ایک ہی کام ہے...... گلی کوچوں سے پرانی دھجیاں جمع کرنا۔ قاری اس بات پر تامل کیے بغیر نہیں رہ سکتا کہ آخر بوڑھی عورت صرف دھجیاں ہی کیوں اکٹھا کرتی ہے؟ کیا اس لیے کہ وہ بوڑھی ہے اور بڑھاپے کا شکار ہے، یا شاید اس لیے کہ اس کہ آگے ہے ہی دھجیوں کا ایک بے کنار جنگل! ظاہر ہے بوڑھی عورت، علامت ہے زندگی کی! سو یہ مفہوم برآمد ہوتا ہے کہ زندگی بڑھاپے اور خستگی کا شکار ہے۔ زندگی پر بڑھاپا، روایت کی پابستگی سے آتا ہے۔ جس طرح بڑھاپے میں قویٰ مضمحل ہو جاتے اور طبعی و ذہنی صلاحیتیں ضعف کا شکار ہو جاتی ہیں (جس کا نتیجہ دیوانگی یا اختلال حواس بھی ہو سکتا ہے) اسی طرح روایت پرانی ہو جائے تو اس کی داخلی اور نموئی قوتیں مضمحل اور نحیف ہونے

لگتی ہیں۔ چناں چہ وہی روایت یا نظام اقدار جو کبھی زندگی کی رگوں میں جواں اور گرم خوں کی صورت تھا، اب ایک روگ (اور زہر) بن جاتا ہے۔ نظم کے متن میں اس طرف کوئی اشارہ موجود ہیں کہ محض وقت، روایت پر بڑھاپا طاری کرتا ہے یا روایت کے اندر ایک صورت خرابی کی مضمر ہوتی ہے! تاہم ایک ایسا قرینہ موجود ہے جو اس سوال کا جواب دیتا ہے۔ ادب کا معنیاتی عمل منطق کے بجائے مشابہت اور قربت کے تابع ہوتا ہے۔ اور اس نظم میں زندگی کو پیرہ زن کی طرح طبعی قوانین کی پابند ہے۔ اور اگر ایسا ہے تو روایت کے کہنہ وخستہ ہونے کی ذمے داری کسی پر نہیں ڈالی جاسکتی۔

دھجیاں وہ زائد اور از کار رفتہ اشیا ہیں جنھیں گھر سے باہر پھینک دیا گیا ہے۔ بوڑھی عورت (یا زندگی) دھجیوں (یا اقدار و روایات) سے خود کو Identify کرتی ہے۔ دونوں کے درمیان ایک جذباتی وارفتگی کا رشتہ قائم ہو جاتا ہے اور شاید اسی لیے دونوں بیک وقت ''گھر'' سے باہر اور گلی کوچوں میں ہیں نیز اس کا ثبوت نظم کے دوسرے ٹکڑے سے بھی عیاں ہے، جب ہوا کا جھونکا بوڑھی عورت کے ہاتھ میں پرانے کاغذوں کو اڑا لے جاتا ہے (یہاں تحریری روایت کی طرف اشارہ کس قدر واضح ہے) تو وہ آپے سے باہر ہو جاتی ہے، کیوں کہ دھجیوں سے اس نے تماثل کا رشتہ قائم کر رکھا ہے۔ سوال یہ ہے کہ ہوا کس کی علامت ہے: وقت کی، نئی تبدیلی کی یا اتفاقات کی! اور بوڑھی عورت کی اپنی دھجیوں پر اور زندگی کی روایت کے پرانے تحریری متن پر گرفت اس قدر کم زور ہے کہ وقت یا نئے حالات کا ایک ہی جھونکا انھیں اڑائے لے جا رہا ہے۔ شکست بوڑھی عورت اور پرانی روایت، خواہ کس قدر کہن سال اور خستہ و درماندہ ہی کیوں نہ ہو جائے وہ اعتراف شکست پر تیار نہیں ہوتی۔ اس میں زندگی کے مانند آخری دم تک اپنی بقا کی مخالف قوتوں کے برسرِ پیکار رہنے کی ''جبلت'' ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں روایت، بقا کی جنگ، منطق کے بجائے فقط جذبے سے لڑتی ہے اور ظاہر ہے ''تاریخ'' کے میدان میں لڑی جانے والی جنگ میں جذبہ سب سے کم زور ہتھیار ہے۔ اسی لیے وہ (بوڑھی عورت/روایت) تھک ہار کر اپنے پاؤں پر جھکتی ہے۔ پاؤں پر جھکنا، تھکن اور ہار کا باقاعدہ اعلان بھی ہے اور ماضی کے نقوشِ پا کی طرف دیکھنے کی علامت بھی! شکست خوردہ فرد ہو یا زندگی، ماضی اس کی مرغوب پناہ گاہ ہوتی ہے۔ (بڑھیا تو مسلسل ماضی کی طرف راجع رہتا ہے) کبھی شکست کے زخم کو سہلانے کے لیے، کبھی مرہم کی تلاش کے لیے، کبھی زخم کے درد کو بھلانے کے لیے اور کبھی زخم کے جواز اور شکست کے اسباب کے

تجربے اور قوت اور روشنی کے حصول کے لیے......اس مقام پر نظم کا متکلم مداخلت کرتا ہے اور زندگی کو بتاتا ہے کہ تو جس ماضی کی طرف دیکھ رہی ہے وہ ایک کنواں ہے۔ یہ کنواں کسی زمانے میں سیراب کرتا تھا مگر اب یہ زہریلی ہواؤں اور سنگریزوں سے بھرا ہوا ہے اور اس میں صرف اپنی آواز ہی کی بازگشت سنائی دے سکتی ہے......وہ آواز جو شکست کے زخموں کی ٹیسوں اور کراہوں سے معمور ہے! یعنی ماضی یا روایت فقط بنجر ہی نہیں ہوئی، نئے زمانے میں اس کی موجودگی ضرر رساں بھی ہے! یہاں سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ نظم میں نظم کے متکلم کی مداخلت کا کیا مفہوم اور کیا جواز ہے اور یہ مداخلت کہاں تک روا ہے؟ کیا یہ شاعر یا اس کا منشا ہے؟ اگر اسے منشائے مصنف سمجھا جائے تو گویا یہ ن۔م راشد کا باغیانہ تصورِ روایت ہے جس سے ان کا ہر قاری واقف ہے۔ تو کیا ن۔م راشد کو اپنی آئیڈیالوجی اس درجہ عزیز ہے کہ وہ اپنے تخلیقی عمل کو اس کے تسلط میں رکھنے میں عارف محسوس نہیں کرتے؟ اور آرٹ سے زیادہ انھیں اپنا شخصی نقطۂ نظر پیارا اور اس کی ترسیل پر انھیں اصرار ہے اور اگر متکلم سے مراد مصنف یا منشائے مصنف کے بجائے نظم کا وہ بیان کنندہ (Narrator) لیا جائے جو ایک تخیلی پیکر ہے اور جو خود کو omnipresent کے طور پر پیش کرتا ہے تو اس کی آواز کو مداخلتِ بے جا نہیں کہا جاسکتا، اسے ''بیان کنندہ'' کی چتاؤنی سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔

....

اب عمودی زاویے سے نظم پر نظر ڈالیں! یہاں اوپر پیش کیے گئے معانی ردّ جاتے ہیں (ردّ ہونے کا مطلب غلط ہونا نہیں مختلف، متفرق اور ملتوی ہوتا ہے)......نظم کا بنیادی سروکار، زندگی اور اس کے لیے (کلیدی) علامت پیرہ زن ہے جو دیوانگی میں مبتلا ہے۔ پاگل کو بالعموم معاشرے کا ناکارہ فرد قرار دیا جاتا ہے، اس لیے کہ وہ رائج معیاراتِ زندگی کا ساتھ دینے سے قاصر ہوتا ہے۔ مگر یہ طرزِ فکر یک طرفہ اور ''سیاسی'' ہے، جو زندگی کرنے کے چند مخصوص مقولوں اور اصولوں ہی کو راست اور اکمل بنا کر پیش کرتا اور ان کا بہر نوع تسلط چاہتا ہے۔ غور کیجیے تو دیوانہ/پاگل، معاشرے کا ناکارہ فرد نہیں، The Other اور Deviant ہے۔ اس امر کا احساس سماج کی مقتدر قوتوں کو بھی ہوتا ہے اس لیے انھیں سماج کے حاشیے پر جگہ دی جاتی ہے۔ ہر منحرف، قوت کی مرکزیت کو چیلنج کرتا ہے۔ وہ بالواسطہ طور پر اس بات پر اصرار کرتا ہے کہ کوئی ایک فرد، کوئی ایک قوت، قدر، نظریہ مطلق نہیں۔ مرکزی قوت اور قدر کے علاوہ بھی اقدار اور قوتوں کا وجود اور تصور ممکن ہے۔ ان تصورات کا

مرکزی اقدار سے مختلف (اور منحرف) ہونے کا مطلب یہ نہیں کہ وہ غلط اور ضرر رساں ہیں۔ دراصل غلط اور ضرر رسانی کے تصورات، مرکزی قوت کے وضع کردہ ہیں۔ ایک سیاسی اتھارٹی تشکیل ہیں جو قوت کے مخصوص مفادات کی نگہبانی کرتے ہیں۔ یوں افراد کو پاگل، گمراہ، کج رو قرار دینے کے سارے اعمال Ideological oriented ہیں۔ تمام منحرفین کو اس نوع کے القابات دے کر سماج کے مرکزی دھارے سے باہر رکھنے کی مساعی کی جاتی ہے، اور بعض اوقات تو منحرفین کو جیل، عقوبت خانوں اور پاگل خانوں میں پابند کیا جاتا، کوڑے لگائے جاتے اور مصلوب تک کردیا ہے۔ اس پس منظر میں نظم کی علامت ''گلی کوچوں میں دھجیاں جمع کرتی بوڑھی، دیوانگی میں مبتلا عورت'' پر غور کریں تو یہ ان تمام منحرفین کی نمائندہ ہے جو مروّج سماجی اقدار و معیارات کو جنھیں کسی مقتدرہ نے تشکیل دیا ہوتا اور نافذ کیا ہوتا ہے، چیلنج کرتے ہیں۔

دھجیاں ان نظر انداز کردہ اشیا و خیالات کی علامت ہیں جنھیں سماجی مقتدرہ اپنے مرکزی دھارے سے الگ کر دیتا ہے، منحرف انھیں جمع کرتا اور ان سے خود کو Identify کرتا ہے۔ اس کا یہ عمل اسی اخلاص اور محنت پر مبنی ہے جو کسی بھی سنجیدہ سرگرمی کے لیے ناگزیر ہوتا ہے۔ ساتھ ہی وہ واقف ہے اپنی کمزوری اور مقتدرہ کی شہ زوری سے۔ چناں چہ وہ براہِ راست مقاومت کے بجائے بالواسطہ اور مقامی طرزِ زندگی اختیار کرتا ہے...... دھجیاں جمع کرنا، اور اس دوران میں تیز، غم انگیز قہقہہ لگانا، سب علامتی ہے۔ مقتدرہ پر طنز اور اپنے احتجاج کو ریکارڈ کرانے کی کوشش ہے۔ تاہم یہ احتجاج منحرف کے مخصوص طرزِ زندگی کے سیاق و سباق ہی میں معنی خیز ہے۔ اسی طرح نظم کی یہ سطر:

دھجیوں کا ایک سونا اور ناپیدا کراں، تاریک بن!

ایک نئی معنویت کی حامل بن جاتی ہے کہ پورا سماج دھجیوں کا جنگل ہے۔ گلی کوچوں (عوامی زندگی) ہی میں نہیں گھروں، اداروں، سب جگہوں پر دھجیاں ہیں۔ یہ امر اس پر دال ہے کہ منحرف بے بصر (یا حقیقی پاگل) نہیں، صاحب نظر ہے اور اس کی نظر میں سماجی مقتدرہ نے پوری زندگی کو از کار رفتہ اشیا میں بدل دیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں، دھجیوں کی ایک معنویت مقتدرہ نے اور دوسری معنویت منحرف نے متعین کی ہے۔

اسی تناظر کو آگے لے چلیں تو نظم کے دوسرے حصے کے سابقہ معانی بھی Deconstruct ہو جاتے ہیں۔ ہوا کا ایک معنی ہوس بھی ہے اور کوئی طاقت اور مقتدرہ ہوس کے بغیر نہیں ہوتا۔ یعنی

مقتدرہ طاقت کے نشے اور ہوسِ اقتدار میں منحرف کو گلی کوچوں میں آزادانہ چلنے پھرنے کی اجازت دینے پر بھی مائل نہیں ہے۔ وہ اس سے کاغذ کی دھجیاں چھین لیتا ہے۔ یہاں طاقت کے باطن میں مضمر خوف کی نشان دہی بھی کی گئی ہے۔ کیا خبر، کاغذ کی ''بالی'' پر کوئی متن درج ہو! متن یا تحریری لفظ کی طاقت سے مقتدرہ سب سے زیادہ خوف زدہ ہے، اسی لیے منحرف کے قہقہے تو برداشت کر لیتا ہے مگر اس کے ہاتھ سے کاغذ کو چھیننے میں تامل نہیں کرتا۔ یہاں بھی پیرہ زن کا رول اور عمل پوری طرح Rational ہے۔ اس کا آپے سے باہر ہونا یا باور کراتا ہے کہ وہ کسی بے کار، غیر ضروری کام میں مصروف نہیں، اس عمل میں اس کی روح کی پکار شامل ہے۔ وہ اپنے باطن سے ابھرنے والے گہرے اخلاص کے ساتھ مصروف عمل ہے۔ شاید وہ کسی حرفِ زندگی کی تلاش میں ہے۔ جو اس کی اور اس کے ہم نفسوں کی صورتِ حال کو بدل دے! ضروری نہیں کہ یہ حرفِ زندہ بری لائبریریوں اور گھر کے طاقچوں میں سجی عظیم الشان کتابوں میں ہو، یہ گلی کوچوں تک محدود کسی لوک روایت پر مبنی متن میں بھی مضمر ہوسکتا ہے۔ یہ طرزِ فکر آفاقیت کے برعکس مقامیت، مرکزیت کی جگہ لامرکزیت کی حمایت کرتا ہے اور اشرافیہ کی فکر پر انحصار کے بجائے عوامی فکر پر بھروسا کرتا ہے اور جب منحرف سے یہ فکر بھی ہتھیالی جاتی ہے تو اس کے لیے اس سے بڑا زیاں اور کوئی نہیں ہوسکتا...... اس کے بعد نظم کا مرکزی کردار اپنے ہی قدموں میں ڈھیر ہو جاتا ہے اور ماضی کے دفینے کو مرکزِ نگاہ بناتا ہے۔ تحریری متن کے بعد زبانی روایت کی طرف توجہ کرتا ہے کہ شاید یہاں اسے چمکتے موتی ایسا کوئی حرف مل جائے! کنواں انسانی لاشعور کی علامت ہے جہاں ماضی، روایتوں، تمثالوں اور آرکی ٹائپ کی صورت مضمر ہوتا ہے، کردار کو ''لاشعور کے کنوئیں'' کے کنارے، ہی یہ باور کرانے کی کوشش کی جاتی ہے کہ یہ کنواں زہر بھرا ہے۔ اس کے بعد پیرہ زن کا انجام معلوم! جب حال کے بعد ماضی بھی بے معنی ہو جائے تو مستقبل کہاں!

نظم کی عمودی قرأت کا ایک اور زاویہ یہ بھی ہے، جو نظم کے بطن سے ایک اور متن کو برآمد کرتا ہے۔ بیسویں صدی کی اردو شاعری کا ایک اہم دھارا نوآبادیاتی اور مابعد نوآبادیاتی اثرات کا حامل ہے۔ اس نظم میں متعدد ایسے قرینے اور خارجی شہادتیں موجود ہیں جو اسے مذکورہ دھارے سے منسلک کرتی ہیں۔ خارجی شہادت یہ ہے کہ اس نظم کے خالق ن م راشد، مغرب کے نوآبادیاتی نظام کے کٹر نقاد تھے۔ انھوں نے اپنی بیش تر نظموں میں مغربی استعمار کے ہاتھوں مشرق کی تباہ حالی کو پیش

کیا ہے۔ یہ نظم بھی راشد کے اسی عمومی طرزِ فکر کی نمایندگی کرتی ہے۔ سب جانتے ہیں کہ مغرب کے نوآبادیاتی نظام اور مابعد نوآبادیاتی حکمتِ عملی نے تیسری دنیا کے ممالک کی (گلی کوچوں کی عوامی) زندگی کو ایک پاگل، پیرہ زن بنا کے رکھ دیا ہے۔ چناں چہ:

زندگی ایک پیرہ زن:

جمع کرتی ہے گلی کوچوں میں روز و شب پرانی دھجیاں

کے مفہوم میں پوری نوعِ انساں کی زندگی نہیں۔ صرف وہ ثقافتی اور سماجی زندگی ہے جس کی زباں میں یہ نظم تاریخ کے ایک مخصوص موڑ پر تخلیق ہوئی ہے۔ مغربی استعمار نے اس زندگی کو خود اپنے گلی کوچوں میں ادنیٰ اور حقیر طریقوں سے جینے پر مجبور کر دیا تھا۔ اس سے نہ صرف حال کا تحریری متن چھین لیا تھا بلکہ اسے ماضی سے بدظن اور متنفر کرنے کی کوشش بھی کی تھی۔ نظم کے آخری حصے میں ظاہر ہونے والا متکلم نوآبادیاتی نظام کا مقتدرہ نمایندہ ہے، جو یہاں کے صاحبِ نظر لوگوں کے دلوں میں یہ یقین راسخ کرنے کی کوشش کر رہا ہے کہ ان کا ماضی ایک زہریلا کنواں ہے۔ کنواں مقامی زرعی تہذیب کی علامت ہے۔ یہ تہذیب پہلے سماج کو سیراب کرنے اور زرخیز رکھنے میں کامیاب تھی مگر اب یہ مردہ ہو چکی ہے اور نتیجتاً اس میں زہر بھر چکا ہے۔ نظم کا قاری اس سوال سے دوچار ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا کہ کنویں میں واقعی زہر ہے اور اگر ہے تو یہ داخلی اسباب سے پیدا ہوا ہے یا خارجی سیاست کاری سے آیا ہے! گو نظم کا متکلم اس سوال کو Repress کرنے کی کوشش کر رہا ہے، تاہم وہ اپنے پر تیقن لہجے سے یہ باور کرانے پر مُصر ہے کہ ماضی، بنجر اور تہذیب مردہ ہے۔ مگر چوں کہ قرأت کا تفاعل اس سوال کے Repression کو نشان زد کر دیتا ہے اس لیے نظم کے سیاق و سباق میں مذکورہ سوال کا جواب دریافت یا متعین کیا جا سکتا ہے۔ نظم کا متکلم یہ سطریں ادا کرتا ہے:

زندگی تو اپنے ماضی کے کنوئیں میں جھانک کر کیا پائے گی؟

اس پرانے اور زہریلی ہواؤں سے بھرے، سونے کنوئیں میں جھانک کر اس کی خبر کیا لائے گی؟

......اس کی تہ میں سنگ ریزوں کے سوا کچھ بھی نہیں، جز صدا کچھ بھی نہیں!

ان سطروں میں متعین اصرار اور کسی حد تک انتباہ ہے، منطق اور دلیل نہیں۔ اور ظاہر ہے دلیل اور منطق کو وہیں معطل کیا جاتا ہے، جہاں ایک طرف اپنے نقطۂ نظر کا بہر صورت غلبہ مقصود ہو

اور دوسری طرف اپنی نیت اور مقاصد کو چھپانے کی کوشش کی گئی ہو۔ چناں چہ کہا جاسکتا ہے کہ ماضی کے کنوئیں کا زہریلی ہواؤں سے بھرا ہونا، معروضی حقیقت سے زیادہ ایک دعویٰ ہے۔ ہر استعماری اور استحصالی قوت، محکوم قوم کے تاریخی اور ثقافتی متون کے معنی بدلنے کی کوشش کرتی ہے اور ان متون پر ایسے معانی چسپاں کرتی ہے جو ایک طرح محکوموں کو اپنے ماضی اور تاریخ سے نفرت کرنے کی ترغیب دیں اور دوسری طرف استعمار کے مفادات کی حفاظت اور ترویج کریں۔ برطانوی استعمار نے جب یہاں کی ''زرعی تہذیب'' کی جگہ جس کی نمایندگی نظم میں کنواں کر رہا ہے، نام نہاد صنعتی کلچر کو رائج کرنے کی سعی کی تھی، وہ دراصل یہاں کے تاریخی اور ثقافتی متن کو Manipulate اور Exploit کرنے کی وسیع حکمتِ عملی کا حصہ تھا۔

نظم کے عمومی زاویہ نگاہ کی زد اس سے آگے بھی ہے! اسے نسوانی زاویہ نقد سے بھی پڑھا جاسکتا ہے۔ اس زاویے سے نظم کی ایک نئی اور مختلف کہانی مرتب ہوتی ہے اور ایک جدا قسم کا متن تشکیل پاتا ہے۔

عورت کو سماج نے بالعموم اپنے حاشیے پر جگہ دی ہے۔ عورت کے ساتھ، مرد معاشرے نے وہی سلوک کیا ہے جو مقتدر قوتوں نے محکوموں، غلاموں اور منحرفین کے ساتھ روا رکھا۔ عورت کی کم زوری اور نسوانیت کے بیش تر تصورات سماجی تشکیلات ہیں۔ یعنی وہ عورت کی فطرت کے عکس ریز ہونے کے بجائے سماج کی مرکزی قوتوں کی ترجیحات کے زائیدہ ہیں۔ دھجیاں جمع کرنا دراصل وہ معمولی اور ادنیٰ افعال ہیں، جن کی ادائی پر عورت کو مجبور رکھا گیا ہے تا کہ اسے شعورِ ذات حاصل نہ ہو۔ کسی بھی فرد کو شعورِ ذات سے محروم رکھنے کا اس سے بہت کوئی حربہ نہیں کہ اسے ادنیٰ اور حقیر کام پر لگا دیا جائے۔ اس سے فرد کی عزتِ نفس اور تصورِ ذات (Self Concept) کو جو مسلسل کچوکے لگتے ہیں، وہ ''ذات'' کو اس قابل رہنے ہی نہیں دیتے کہ اس کا شعور حاصل کیا جائے اور ہر مقتدرہ کو محکموں اور ''دلتوں'' کے شعورِ ذات سے سخت خطرہ لاحق رہتا ہے۔ مردہ معاشرہ بھی عورت کے شعورِ ذات سے دور رکھنے کے لیے غلاموں ایسے افعال انجام دینے پر مجبور کرتا ہے۔

ہوا بہ معنی ہوس، مرد کی جنسی ہوس ہے جو عورت سے بالیاں چھین لیتی ہے اور عورت بے آبرو ہو جاتی ہے۔ (عورت کے کانوں کے زیور کی طرف یہ اشارہ واضح ہے) عورت، ادنیٰ افعال پر قانع ہو سکتی ہے مگر بے آبروئی کے صدمے کو جھیلنا اس کے بس سے باہر ہوتا ہے۔ وہ جب باہر کسی کو

منہ دکھانے کے قابل نہیں رہتی تو اپنے اندر جھانکتی ہے، خودنگر ہو جاتی ہے مگر اسے اندر کے کنوئیں سے یہ آواز سنائی دیتی ہے کہ اس کے لیے کوئی جائے پناہ نہیں۔ چوں کہ انسان کا اندر بڑی حد تک ثقافتی تشکیل ہے اور اندر سے سنائی دینے والی آوازیں بالعموم ثقافتی اقدار اور سماجی روایات کی زائیدہ ہوتی ہیں اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ بے آبروئی کے بعد عورت کا ماضی زہریلا کنواں ہے جس سے سب دور بھاگتے ہیں اور جس پر سب ''تھوتھو'' کرتے ہیں مگر ظاہر ہے عورت کے ماضی کو داغ دار، قابلِ نفرت قرار دینا ایک ایسا ''دعویٰ'' اور تصور ہے جسے مردانہ ثقافت نے تشکیل دیا ہے!

حواشی

۱۔ مشرقی شعریات میں معنی کی کثرت کا احساس شروع سے رہا ہے۔ میر نے کہا تھا:
طرفیں رکھے ہے ایک سخن چار چار میر، مگر افسوس اس احساس کو تھیوری میں منقلب کرنے پر توجہ نہیں دی گئی۔

۲۔ نئی تنقیدی تھیوری سے وابستہ بیش تر نقادوں نے جمالیاتی اور غیر جمالیاتی متون کے فرق پر توجہ نہیں دی اور یہ رائے قائم کی ہے کہ ہر قسم کے متن میں معنی کی تکثیریت ہوتی ہے جو درست نہیں۔

ڈاکٹر وزیر آغا

منٹو کے افسانوں میں عورت

(پس ساختیاتی مطالعہ)○

میر کے بہتر نشتروں کا ذکر بہت سنا ہے مگر کتنے لوگ ان نشتروں کی نشان دہی کے معاملے میں ہم خیال ہیں؟......بہت کم! وجہ یہ کہ میر کے ہر قاری نے اپنے طور پر بہتر نشتروں کی ایک فہرست مرتب کر رکھی ہے۔ یہی ایک بڑے تخلیق کار کا امتیازی وصف ہے کہ اسے محض ایک یا چند ایک تخلیقات کے حوالے سے پہچانا نہیں جاتا۔ اس کے تخلیق کردہ مواد کا بڑا حصہ اس کے تخلیقی لمس کے باعث ایک اپنی الگ شان رکھتا ہے اور اس میں سے کسی بھی حصہ کو مسترد کرنے سے پہلے سو بار سوچنا پڑتا ہے۔ منٹو کا معاملہ یہ ہے کہ اس کے ہاں دو طرح کے افسانے ملتے ہیں......ایک وہ جنھیں آپ اوّل درجے کی تخلیقات قرار دینے میں کوئی ہچکچاہٹ محسوس نہ کریں اور اکثر لوگ اس سلسلے میں آپ کے ہم خیال ہوں۔ دوسرے وہ جنھیں آپ پہلی ہی قرأت میں مسترد کر دیں اور لوگ اس معاملے میں بھی آپ سے متفق ہوں۔ نتیجہ یہ دیکھ لیجیے کہ منٹو کے فن کے کسی بھی پہلو کا جائزہ لینے کے لیے ہمیں لامحالہ اس کے چند ہی افسانوں سے بار بار رجوع کرنا پڑتا ہے۔

منٹو کے بیش تر افسانوں کا موضوع ''عورت'' ہے۔ ''بیش تر'' اس لیے کہ اس کے ہاں ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' اور ''نیا قانون'' ایسے افسانے بھی ملتے ہیں جن کا موضوع مختلف اور تناظر زیادہ وسیع ہے۔ مگر ان افسانوں میں بھی جن میں عورت کو موضوع بنایا گیا ہے اوّل درجے کی تخلیقات صرف چند ایک ہیں۔ لہٰذا منٹو کے افسانوں کی عورت کے خدوخال دریافت کرنے کے لیے ان چند افسانوں کا مطالعہ ہی کافی ہے، تاہم چوں کہ منٹو کے ہاں عورت کے مختلف نمونوں اور صورتوں کے

○ معنی اور تناظر، سرگودھا، ۱۹۹۸ء

پس پشت ایک خاص ''عورت'' بطور پروٹو ٹائپ موجود ہے، لہٰذا فن کے حوالے سے نہ سہی اس پروٹو ٹائپ کے حوالے سے ان افسانوں کا مطالعہ بھی نتیجہ خیز ثابت ہو سکتا ہے۔ مثلاً افسانہ ''ہتک'' کی بھنگن، ''بھنگن'' کی پچنی، ''سودا بیچنے والی'' کی سلمٰی، ''عشقیہ کہانی'' کی عذرا ''بدصورتی'' کی حامدہ وغیرہ نام صورت اور مزاج کے اعتبار سے متنوع اوصاف کی حامل عورتیں ہیں مگر ان سب میں عورت کا وہ پروٹو ٹائپ (Proto Type) ایک قدر مشترک کے طور پر موجود ہے جو منٹو کو عزیز تھا۔ دیکھنا چاہیے کہ یہ پروٹو ٹائپ کیا ہے؟

منٹو نے اپنے افسانے ''کالی شلوار'' میں ایک جگہ لکھا ہے:

> بائیں ہاتھ کو کھلا میدان تھا جس میں بے شمار ریل کی پٹڑیاں بچھی تھیں۔ دھوپ میں لوہے کی یہ پٹریاں چمکتیں تو سلطانہ اپنے ہاتھوں کی طرف دیکھتی جن پر نیلی رگیں بالکل ان پٹڑیوں کی طرح ابھری رہتی تھیں...... کبھی کبھی جب وہ گاڑی کے کسی ڈبے کو جسے انجن نے دھکا دے کر چھوڑ دیا ہو، اکیلے پٹڑیوں پر چلتے دیکھتی تو اسے اپنا خیال آتا۔ وہ سوچتی کہ اسے بھی کسی نے زندگی کی پٹڑی پر دھکا دے کر چھوڑ دیا ہے اور خود بخود جا رہی ہے۔ دوسرے لوگ کانٹے بدل رہے ہیں اور وہ چلی جا رہی ہے، جانے کہاں! پھر ایک ایسا وقت آئے گا جب اس دھکے کا زور آہستہ آہستہ ختم ہو جائے گا اور کہیں رک جائے گی؟

یہ اقتباس منٹو کے افسانوں کی عورت کے اصل خدوخال کو پیش کرتا ہے یعنی یہ کہ وہ بنیادی طور پر ایک گھریلو عورت ہے جو کسی ایک کا پلو تھام کر عمر بھر کے لیے رک جانا چاہتی ہے مگر زندگی نے اس سے دھوکا کیا ہے۔ انجن نے اس سے اپنا پلو باندھنے کے بجائے اسے دھکا دے کر اکیلا چھوڑ دیا ہے۔ لوگ اپنی مرضی کے مطابق کانٹے بدل رہے ہیں مگر وہ خود بے دست و پا، رکنے کی خواہش کے باوجود رک نہیں پا رہی ہے۔ تاہم اس کے ہاں یہ خواب ہمہ وقت موجود رہتا ہے کہ جب دھکے کا زور ختم ہوگا تو وہ کہیں نہ کہیں ضرور رک جائے گی۔

ہر چند مندرجہ بالا تمثیل میں منٹو نے ''کالی شلوار'' کی سلطانہ کے محسوسات کو پیش کیا ہے اور بعد ازاں اپنے ایک مضمون میں اس تمثیل کی بنیاد پر ویشیاؤں کی زندگی کے عام پیٹرن کو بیان کرنے کی بھی کوشش کی ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ اس نے اس تمثیل میں عورت کے بارے میں اپنے

اس رویے کو آئینہ کر دیا ہے جسے اس نے غیر ارادی طور پر دبا رکھا تھا۔ بات یہ ہے کہ جس دور میں منٹو اور عصمت چغتائی نے جنس اور اس کے حوالے سے عورت کو موضوع بنایا وہ ہندوستان میں آزادیِ نسواں کی تحریک کا ابتدائی زمانہ تھا۔ چوں کہ عورت کو صدیوں سے چادر اور چار دیواری میں محبوس رکھا گیا تھا اور وہ مرد کے تشدد کی زد میں بھی رہی تھی، اس لیے اب نئی تعلیم اور ووٹ دینے کے حق کے زیرِ اثر اس کے ہاں مرد کے شانہ بشانہ کام کرنے یا کم سے کم مرد کے تشدد کا مقابلہ کرنے کی آرزو سر اٹھانے لگی تھی۔ عورت کے اس رویے کو عصمت چغتائی نے ''بغاوت'' کا نام دیا اور اپنے زیادہ تر افسانوں میں ایک ایسی باغی عورت کو پیش کرنے کی کوشش کی جو مرد کی عائد کردہ اخلاقیات کا (جو اصلاً Phallogoentrism کا نظامِ اخلاق تھا) منھ چڑانے پر پوری طرح مستعد تھی اور چوں کہ مرد کی اخلاقیات کا زیادہ زور عورت کی ''پاکیزگی'' پر رہا ہے، اس لیے عصمت نے اس خاص میدان میں عورت کی بغاوت کو ابھار کر آزادیِ نسواں کی بنیادوں کو مستحکم کیا۔ چناں چہ عصمت کے ہاں جو عورت دکھائی دیتی ہے وہ بنیادی طور پر عورت کے ''کالی روپ'' کی علم بردار ہونے کے باعث اخلاقی بندشوں اور زنجیروں کو توڑنے پر مائل ہے۔ منٹو بھی شعوری سطح پر ایک ایسی ہی عورت کا گرویدہ ہے جو جاندار ہو (خاص طور پر جنسی اعتبار سے)، جو مرد کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھ سکے اور جو مرد کی تابع مہمل بننے پر آمادہ نہ ہو۔ اپنے مضمون ''لذتِ سنگ'' میں منٹو نے اپنے اس موقف کو کھل کر یوں بیان کیا ہے:

> میرے پڑوس میں اگر کوئی عورت ہر روز خاوند سے مار کھاتی ہے اور پھر اس کے جوتے صاف کرتی ہے تو میرے دل میں اس کے لیے ذرہ برابر ہمدردی پیدا نہیں ہوتی لیکن جب میرے پڑوس میں کوئی عورت اپنے خاوند سے لڑ کر اور خودکشی کی دھمکی دے کر سینما دیکھنے چلی جاتی ہے اور میں خاوند کو دو گھنٹے پریشانی کی حالت میں دیکھتا ہوں تو مجھے دونوں سے ایک عجیب و غریب قسم کی ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے۔
>
> چکی پیسنے والی عورت جو دن بھر کام کرتی ہے اور رات کو اطمینان سے سو جاتی ہے میرے افسانوں کی ہیروئن نہیں ہو سکتی۔
>
> چکلے کی رنڈی کی غلاظت، اس کی بیماریاں، اس کا چڑچڑا پن، اس کی گالیاں مجھے بھاتی ہیں...... میں ان کے متعلق لکھتا ہوں اور گھریلو عورتوں کی شستہ کلامیوں، ان کی صحت اور ان کی نفاست کو نظر انداز کر جاتا ہوں۔

دوسرے لفظوں میں عصمت کی طرح منٹو بھی عورت کے باغی روپ میں دل چسپی رکھتا ہے اور اسی کو اپنے افسانوں میں ابھارنے کا متمنی ہے لیکن عجیب بات یہ ہے کہ خود منٹو کے قابل ذکر افسانوں میں جس عورت کا سراپا نمایاں ہوا ہے، وہ صرف بالائی سطح پر ہی باغی روپ کا مظاہرہ کرتی ہے ورنہ اصلاً وہ اس بے دست و پا عورت ہی کا روپ ہے جسے انجن نے دھکا دے کر پٹڑی پر اکیلا چھوڑ دیا تھا، مگر مرد کے تشدد کے خلاف بغاوت کرنے کے بجائے وہ ہمہ وقت اس انجن کا خواب دیکھتی ہے جو کسی روز آئے گا اور اسے اپنے پلو سے باندھ کر لے جائے گا اور وہ ایک وفادار بیوی کی طرح اس کے ہر اشارے پر سر تسلیم خم کرتی رہے گی۔ کیا یہ ہندوستانی عورت کا وہی پتی پوجا والا روپ نہیں ہے جو اس برصغیر کی ثقافت میں ہزار ہا سال سے پروان چڑھتا رہا ہے اور جس کے باعث عورت کو اپنے پتی کے تشدد کا بار بار نشانہ بننا پڑا ہے؟ سوچنے کی بات ہے کہ منٹو کے افسانوں میں عورت کا جو ساختیہ ابھرا ہے وہ عصمت کے نسوانی کرداروں کے ساختیہ سے بالکل مختلف ہے۔ عصمت کے بیش تر نسوانی کردار اندر اور باہر سے باغی کردار ہیں جو ''مرد سماج'' میں ایک ''متوازی ریاست'' بنانے کی کوشش میں ہیں جب کہ منٹو کے نسوانی کردار صدیوں پرانی ہندوستانی عورت کے ساختیہ کے مطابق ڈھل جانے کے آرزو مند ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ منٹو کے نسوانی کردار خود منٹو کی منشا اور مرضی کے مطابق نہیں ہیں بلکہ منٹو کی شعوری کوشش کے باوجود اپنے اصل کی طرف مڑتے دکھائی دیتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں وہ مرد کی عائد کردہ اخلاقیات سے بغاوت کرنے کے بجائے خود مصنف سے بغاوت کے مرتکب ہوتے ہیں۔

منٹو کے افسانوں کا بہ غور مطالعہ کریں تو یہ بات، بہ خوبی ثابت ہو جاتی ہے۔ ان افسانوں کی بالائی سطح یا ساخت تو وہ ہے جسے منٹو نے شعوری طور پر اپنے پیش نظر رکھا ہے اور جس کے مطابق وہ اپنے نسوانی کرداروں کو ایک خاص انداز میں کار فرما دکھاتا ہے۔ وہ دکھانا یہ چاہتا ہے کہ مرد کی دنیا نے جو تمام ذرائع پر قابض ہے، عورت کو بھی ایک جنس یعنی Commodity کی صورت دے رکھی ہے اور اس لیے عورتوں کی وہ ''منڈی'' وجود میں آئی ہے جہاں عورت خریدی اور بیچی جا سکتی ہے۔ پھر جس منڈی میں ہر شے ایک ہاتھ سے دوسرے اور پھر تیسرے میں پہنچتی ہے اور اس کا سفر جاری رہتا ہے، بالکل اسی طرح عورت بھی دھکے کھاتی، بکتی چلی گئی ہے۔ منٹو اس صورت حال میں عورت کی صدائے بے آواز بن کر مرد کی اخلاقیات کے خلاف احتجاج کرتا نظر آتا ہے۔ نیز وہ ایسی عورت

کو پیش کرنے کا آرزومند ہے جو برصغیر کی عورت کے دائمی اوصاف یعنی پاکیزگی، مامتا، پتی پوجا اور وفاداری سے انحراف کرکے اور مرد کے سامنے کھڑے ہو کر اپنے وجود کا اعلان کرے۔ مثلاً یہی ایک بات لیجیے کہ اس برصغیر میں مرد ہمیشہ سے عورت کا خود کفیل رہا ہے یا کم از کم وہ اس خوش فہمی میں Phallogocentric جذبات کی تسکین کا موقع ملتا ہے اور عورت 'مردانہ اخلاقیات' کے تابع ہو کر، مرد کے اس اعلان کو برحق سمجھتی ہے۔ منٹو جب عورت کو خود کماتے یا خود کمانے کی آرزو کرتے دکھاتا ہے تو یوں گویا عورت کی معاشی آزادی کا اعلان کرتا ہے چناں چہ منٹو کے افسانوں کی بیش تر عورتیں اپنی کمائی پر زندہ رہنے کی کوشش کرتی دکھائی گئی ہیں۔ نیز مرد کے عائد کردہ نظام اخلاق سے، جو عورت سے وفاداری، پاکیزگی اور پتی پوجا کا طالب ہے، منحرف ہو کر ایک ایسی آزاد مملکت کو وجود میں لانے کی کوشش کرتی ہیں جس میں ان کا اپنا سکہ چل سکے...... ایسا سکہ جو پدری نظام حیات کے سکے کی ضد ہو۔ سائمن دی بوئر نے کہا تھا کہ جنس (Sex) ایک فطری عمل (Natural Act) ہے جب کہ Gender کی بنا پر 'مرد عورت'' کی تفریق ایک ثقافتی ترتیب (Cultural Construct) ہے۔ بالائی سطح پر منٹو کے افسانے عورت کو جنس کی فطری سطح پر فائز کر کے اسے اس ثقافتی تفریق سے نجات دلانے کے متمنی ہیں جس نے مرد کو ایک جابر اور مطلق العنان ہستی کے روپ میں جب کہ عورت کو ایک مظلوم اور مفتوح پیکر کی صورت میں پیش کیا ہے۔ منٹو جب اپنے افسانوں میں عورت پر ہونے والے مظالم کو منظر عام پر لاتا ہے تو بھی مرد کی دنیا کی تکذیب کرتا ہے، تاہم جب وہ عورت کو ثقافتی قید و بند سے باہر نکال کر جنس کی فطری سطح پر ایک متوازی قوت کے طور پر متمکن کرتا ہے تو گویا مرد اور عورت کی ثقافتی تقسیم کو مسترد کر دیتا ہے اور یوں ضمناً عورت کی بغاوت کو جائز قرار دے ڈالتا ہے۔

مگر یہ تو منٹو کے افسانوں کی بالائی یا ظاہری ساخت ہوئی جو نہ صرف قاری کو پہلی قرأت میں نظر آ جاتی ہے بلکہ جو خود منٹو کے بھی پیش نظر تھی مگر ان افسانوں کی ایک مخفی اور گہری ساخت بھی ہے جو نظر آنے والی ساخت کی نفی کرتی چلی گئی ہے۔ مراد یہ ہے کہ جیسے جیسے افسانہ آگے بڑھتا ہے اس کا متن اپنے آپ کو Deconstruct بھی کرتا چلا گیا ہے۔ اس کی ایک مثال منٹو کا افسانہ ''جانکی'' ہے جس کی مرکزی شخصیت جانکی عام گھریلو زندگی بسر کرنے کے بجائے فلمی لائن اختیار کر کے خود کمانا چاہتی ہے۔ پشاور میں اس کا تعلق عزیز سے تھا۔ بمبئی پہنچی تو سعید سے ہو گیا۔ آخر

میں وہ نرائن سے وابستہ ہوگئی۔ وہی گاڑی والا قصہ جسے انجن دھکا دے کر چھوڑ دیتا ہے۔ دوسری طرف خود جانکی کو ازدواجی زندگی کی اخلاقیات سے کوئی غرض نہیں۔ وہ بلا جھجک ہر اس شخص سے جنسی رشتے میں بندھ جاتی ہے جو اس کی زندگی میں داخل ہوتا ہے اور اس ضمن میں اسے ضمیر کا کوئی چرکا بھی سہنا نہیں پڑتا۔ افسانے میں جانکی کو ایک ایسی عورت کے روپ میں پیش کیا گیا ہے جو مرد کی دنیا میں داخل ہو کر مردانہ صفات کو اپنانا چاہتی ہے یعنی اپنے قدموں پر کھڑا ہونے کی خواہش، جنسی آزادی کا حصول، سگریٹ نوشی اور پھر مردوں کی طرح زور سے دھواں باہر نکالنے کا انداز وغیرہ، لیکن متن میں ایک مختلف صورت حال ابھر کر جانکی کے اس نقاب کو پرزے پرزے کر دیتی ہے جو افسانہ نگار اور اس کی پیش کردہ کہانی نے اس کو پہنا رکھا ہے۔ مثلاً عزیز سے اس کے تعلقات کی نوعیت کچھ یوں ہے:

> شروع شروع میں میرا خیال تھا کہ جانکی، عزیز کے متعلق جو اتنا فکر مند رہتی ہے محض بکواس ہے، بناوٹ ہے، لیکن آہستہ آہستہ میں نے اس کی بے تکلف باتوں سے محسوس کیا کہ اسے حقیقتاً عزیز کا خیال ہے۔ اس کا جب بھی خط آیا جانکی پڑھ کر ضرور روئی۔

عزیز کے بعد جب سعید سے اس کے تعلقات استوار ہوتے ہیں تو وہ سعید سے بھی اسی پر خلوص اور والہانہ انداز میں پیش آتی ہے جس سے عزیز کے ساتھ پیش آئی تھی۔ اس تعلق کی نوعیت ایک آزاد منش، باغی یا بد معاش عورت ایسی نہیں بلکہ ایک وفادار بیوی کی سی ہے، چناں چہ وہ جس طرح عزیز کی چھوٹی چھوٹی ضرورتوں کا خیال رکھتی تھی اسی طرح سعید کے سلسلے میں بھی کرنے لگتی ہے۔ بہ قول نرائن صبح اٹھ کر اس خرذات کو جگانے میں آدھ گھنٹہ صرف کرتی ہے۔ اس کے دانت صاف کراتی ہے، کپڑے پہناتی ہے، ناشتہ کراتی ہے وغیرہ اور جب اسٹوڈیو میں ملتی ہے تو صرف سعید کی باتیں کرتی ہے۔ سعید صاحب بڑے اچھے آدمی ہیں؛ سعید صاحب بہت اچھا گاتے ہیں، سعید صاحب کا وزن بڑھ گیا ہے، سعید صاحب کا پل اوور تیار ہو گیا ہے؛ سعید صاحب کے لیے پشاور سے پوٹھوہار سینڈل منگائی ہے۔ اس کے بعد جب عزیز پشاور سے آتا ہے تو سعید سے اپنے تعلقات کے باوصف وہ عزیز سے اسی محبت اور وفاداری کا مظاہرہ کرتی ہے جو وہ پشاور میں کرتی تھی۔ بہ قول افسانہ نگار صبح اٹھا تو کمرے میں دھواں جمع تھا۔ باورچی خانے میں جا کر دیکھا تو جانکی کاغذ جلا جلا کر عزیز کے غسل کے لیے پانی گرم کر رہی تھی، آنکھوں سے پانی بہ رہا تھا۔ مجھے دیکھ کر

انگیٹھی میں پھونکیں مارتے ہوئے کہنے لگی ''عزیز صاحب ٹھنڈے پانی سے نہائیں تو
مسکرائی اور سے زکام ہوجاتا ہے۔ میں نہیں تھی تو پشاور میں تو ایک مہینہ بیمار رہے اور رہتے بھی کیوں نہیں
انھیں جب دوا پینی ہی چھوڑ دی تھی۔ آپ نے دیکھا نہیں کتنے دبلے ہوگئے ہیں۔''
اس کے بعد جب اسے سعید کا تار ملتا ہے کہ وہ اس کا منتظر ہے تو وہ عزیز کے احتجاج اور
ناراضی کے باوجود بمبئی روانہ ہوجاتی ہے۔ واپسی پر عزیز اس سے سچ مچ ناراض ہوجاتا ہے کیوں کہ
مرد عورت پر بلاشرکت غیرے قابض رہنا چاہتا ہے، سو وہ چلا جاتا ہے۔ جانکی جب دوبارہ بمبئی پہنچتی
ہے تو سعید اس کے ساتھ بدسلوکی کرتا ہے اور اسے گھر سے نکال دیتا ہے۔ وہ خاموشی سے چلی جاتی
ہے۔ اس کے بعد نرائن اس کی زندگی میں داخل ہوتا ہے اس کا علاج کرتا ہے اور اس کی زندگی بچاتا
ہے۔ آخر میں وہ نرائن سے بھی اسی طرح وابستہ ہوجاتی ہے جیسے سعید اور عزیز سے ہوئی تھی۔

بالائی سطح پر یہ افسانہ منٹو کے نظریے اور موقف کے عین مطابق ہے۔ یعنی اس میں عورت
محض ایک مرد سے عمر بھر کے لیے وابستہ ہونے کے نظامِ اخلاق[۴] سے انحراف کرتی ہے۔ اگر مرد
ایک سے زیادہ عورتوں کے ساتھ جنسی تعلق قائم کرسکتا ہے تو عورت کیوں نہیں کرسکتی؟ علاوہ ازیں
وہ مرد کی طرح خودکفیل بھی ہونا چاہتی ہے۔ اس کا ایک خاص انداز میں سگریٹ پینا بھی مرد کے تتبع
میں ہے۔ خود منٹو کو بھی ایک ایسی عورت سے ہمدردی ہے جو مرد کے تابع مہمل نہ ہو اور مظلومیت کی
تصویر نظر نہ آئے، مگر دیکھنے کی بات ہے کہ خود اس افسانے نے منٹو کے موقف اور نظریے سے آزاد
ہوکر کس طرح اپنے ہی متن کو Deconstruct کردیا ہے! چناں چہ جانکی ایک متوازی قوت کے
بجائے اس برصغیر کی اس عورت کا روپ اختیار کرتی ہے جو بیک وقت ایک میاں داسی اور وفادار
بیوی کا روپ ہے۔ عزیز، سعید اور نرائن تینوں سے اس کے تعلقات میں خلوص، وفاداری بلکہ مامتا
تک کا اظہار ہوا ہے۔ تینوں نے اپنے اپنے انداز میں اسے حسد، تشدد اور توہین کا ہدف بنایا ہے مگر
وہ تینوں سے ایک سی وفا، محبت اور خلوص کے ساتھ وابستہ رہی ہے۔ بہ حیثیتِ مجموعی جانکی اس
گاڑی کی طرح نظر آتی ہے جو ہر اس انجن کے پلو سے بندھ جانا چاہتی ہے جو اس کی زندگی میں
داخل ہوتا ہے لیکن انجن کا کام تو دھکا دے کر گاڑی کو اکیلا چھوڑ دینا ہے۔ لہٰذا جانکی دست بدست
منتقل ہوتی چلی گئی ہے۔ یوں منٹو نے عورت کی بغاوت کو پیش کرنے کے بجائے اس کی مامتا، وفا
اور مظلومیت کو پیش کردیا ہے اور ایسا اپنی مرضی کے خلاف کیا ہے کیوں کہ بہ قول منٹو اسے ایسی

گھریلو، منفعل، سدا پسنے والی، پتی پوجا کی علم بردار عورتوں سے کوئی ہمدردی نہیں ہے اور وہ ان کی کہانی لکھنے کو ناپسند کرتا ہے۔

جانکی کا دوسرا روپ زینت ہے جو منٹو کے افسانے ''بابو گوپی ناتھ'' میں ابھری ہے۔ ویسے دونوں افسانوں میں مرکزی ''مرد کردار'' کے معاملے میں بھی کسی حد تک مماثلت موجود ہے۔ ''جانکی'' کا عزیز جس طرح جانکی کو فلم سٹار بنانے کے لیے پونا بھیجتا ہے اسی طرح بابو گوپی ناتھ زینت کو کسی کے پلو سے باندھنے کے لیے بمبئی لے کر آتا ہے۔ گویا دونوں اپنی اپنی معشوقہ کے مستقبل کو سنوارنے کا جتن کرتے ہیں مگر دونوں اسے اپنانے سے گریزاں بھی ہیں۔ اس اعتبار سے دونوں کی حیثیت اس انجن کی سی ہے جس نے گاڑی کو دھکا دے دیا ہے......اس فرق کے ساتھ کہ عزیز کا جانکی سے لگاؤ سطحی ہے جب کہ گوپی ناتھ زینت کو دل و جان سے چاہتا ہے مگر کہانی کا نتیجہ ایک سا ہے کہ جانکی نرائن کے اور زینت غلام حسین کے پلو سے بندھ جاتی ہے۔ تاہم عزیز کے خودغرضانہ رویے کی بنا پر منٹو نے عزیز کے بجائے جانکی کو افسانے کا مرکزی کردار بنا کر پیش کیا ہے جب کہ افسانہ ''بابو گوپی ناتھ'' میں زینت کے بجائے گوپی ناتھ کو اس کی بے غرضی کی بنا پر ہیرو بنا کر پیش کیا ہے، جب کہ افسانہ ''بابو گوپی ناتھ'' کی ساری قربانی مصنوعی نظر آتی ہے، کیوں کہ اگر اسے زینت کا پلو کسی شخص سے باندھنا ہی تھا تو اس کارِ خیر کے لیے اس نے خود کو کیوں پیش نہ کر دیا جب کہ زینت کو کوئی اعتراض بھی نہ ہوتا۔ حقیقت یہ ہے کہ جس طرح افسانہ ''جانکی'' میں جانکی مرکزی کردار ہے، اسی طرح افسانہ ''بابو گوپی ناتھ'' میں زینت مرکزی کردار ہے نہ کہ بابو گوپی ناتھ! یہ عورت یعنی زینت بہ ظاہر منٹو کے اس موقف کو سامنے لاتی ہے کہ اسے مرد کی عائد کردہ جنسی اخلاقیات سے کوئی علاقہ نہیں۔ وہ اپنی مرضی سے کسی بھی مرد کو اپنا سکتی ہے۔ علاوہ ازیں وہ کسی کی محتاج نہیں۔ جب چاہے اپنے قدموں پر خود کھڑا ہو سکتی ہے وغیرہ، مگر بباطن وہ اس برصغیر کی ایک ''گائے'' ہے جسے جدھر چاہیں ہانک دیں یا منٹو کی تمثیل کے مطابق وہ گاڑی کا ڈبہ ہے جو انجن کے دھکے کھاتا بڑھتا چلا جاتا ہے۔ یہ انفعالی رویہ زینت کے کردار کا امتیازی وصف ہے۔ چناں چہ وہ بغیر کسی احتجاج کے ہر اس مرد کو قبول کر لیتی ہے جس کی طرف اسے اچھال دیا جاتا ہے......اس توقع کے ساتھ کہ کوئی تو اسے ہمیشہ ہمیشہ کے لیے اپنا لے گا۔ یہی آرزو بابو گوپی ناتھ کی بھی ہے جس سے بعض اوقات یہ خیال بھی آتا ہے کہ کہیں بابو گوپی ناتھ زینت کی ''ازدواجی زندگی کی

آرزو'' کا ایک علامتی روپ تو نہیں ہے؟ بہر حال دیکھنے کی بات یہ ہے کہ جانکی کی طرح زینت بھی ایک عاشق کی نہیں بلکہ ایک شوہر کی تلاش میں ہے، جس کے پلو سے وہ خود کو باندھ سکے۔ جانکی کے بارے میں تو وثوق کے ساتھ یہ کہنا ممکن نہیں کہ کیا نرائن نے اسے واقعتاً اپنا لیا تھا (گو نرائن کے کھرے پن سے اس بات کی توقع بندھتی ہے) مگر زینت کے سلسلے میں یہ بات طے ہے کہ اسے غلام حسین نے بیوی بنا کر اس کے ''شوہر کی تلاش'' کے جذبے کو پایہ تکمیل تک پہنچا دیا ہے۔ یوں دیکھیے تو منٹو کا موقف کہ ایسے صرف ایسی عورتوں سے ہمدردی ہے جو مرد کی اخلاقیات، اس کی فرماں روائی اور تشدد کے خلاف بغاوت کریں یا کم از کم صدائے احتجاج بلند کریں، زینت کی پیشکش کے معاملے میں کم زور پڑ جاتا ہے۔ اپنے موقف کے احترام میں منٹو پر لازم تھا کہ وہ زینت کو ایک باغی، آزاد منش، اپنی مرضی سے اپنا مستقبل تراشنے والی ایک عورت کے روپ میں پیش کرتا مگر جب اس نے زینت کو پیش کیا تو اس کے اندر سے وہی ہزاروں برس پرانا پتی پوجا والی عورت کا روپ ابھر آیا۔

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر منٹو کے نسوانی کردار اندر سے منفعل، تابع فرمان اور نارمل ازدواجی زندگی بسر کرنے کی آرزو میں سرشار ہیں تو پھر کیا ''ٹھنڈا گوشت'' کی کلونت کور کی جنسی فعالیت کا بھرپور مظاہرہ مستثنیات کے تحت شمار نہ ہوگا؟...... جی ہاں! سطح پر ایسا ہی نظر آتا ہے۔ کلونت کور کے ہاں ضبط و امتناع کا فقدان، بے باکی، مرد کو جنسی طور پر مشتعل کرنے کا انداز اور گفتگو کا پیشہ وارانہ سستا لہجہ...... یہ سب طوائف کے مخصوص کردار کو یا کم از کم برصغیر کی مثالی عورت کی سطح سے ہٹے ہوئے کردار کو ہی پیش کرتے ہیں، مگر ایک تو کلونت کور کا ایشر سنگھ پر بلا شرکتِ غیرے قابض رہنے کا انداز، پتی پوجا ہی کے تحت شمار ہوگا اور کلونت کور کا اس سلسلے میں ایشر سنگھ پر قاتلانہ حملہ اس کے حق ملکیت کا شدید مظاہرہ قرار پائے گا (جب کہ بحیثیت طواف اس کے لیے ایشر سنگھ کی بے وفائی معمول کی بات ہوتی) اور دوسرے اس افسانے میں کلونت کور مرکزی شخصیت نہیں۔ اس افسانے کی مرکزی شخصیت وہ بے نام، بے چہرہ، ''سندر لڑکی'' ہے جو اس برصغیر کی مظلوم عورت کی علامت ہے۔ اس سندر لڑکی کو مرد کے بہیمانہ سلوک نے ''ٹھنڈا گوشت'' بنا دیا تھا مگر ٹھنڈے گوشت میں تبدیل ہو کر خود اس لڑکی نے اپنے اوپر تشدد کرنے والے کو نفسیاتی سطح پر ٹھنڈے گوشت کا ایک لوتھڑا ابھی تو بنا دیا ہے۔ افسانے میں کلونت کور، ایشر سنگھ کو مار کر ٹھنڈے گوشت میں تبدیل کرنا اتنا اہم نہیں ہے جتنا سندر لڑکی کا اسے نفسیاتی طور پر ٹھنڈے گوشت میں

تبدیل کرنا۔ چناں چہ افسانے کا مجموعی تاثر کلونت کور کے جنسی اشتعال یا مردانہ تشدد سے نہیں بلکہ سندر لڑکی کی مظلومیت سے عبارت ہے۔ مختصر یہ کہ اس افسانے میں بھی جو اس کی عام روش سے ہٹا ہوا افسانہ ہے، منٹو نے عورت کی مظلومیت ہی کو موضوع بنایا ہے۔

کلونت کور کی طرح ''سرکنڈوں کے پیچھے'' کی شاہینہ (جس نے اپنا نام ہلاکت بتایا ہے) ایک فعال اور کر گزرنے والی عورت کے روپ میں سامنے آتی ہے۔ ''ٹھنڈا گوشت'' میں کلونت کور نے ایشر سنگھ کو مار دیا تھا جب کہ ''سرکنڈوں کے پیچھے'' میں شاہینہ نے نواب کو ٹکڑے ٹکڑے کر دیا ہے۔ کلونت کی طرح وہ بھی یہ کام اپنے مرد پر بلا شرکتِ غیرے قابض رہنے کے لیے کرتی ہے، مگر اس افسانے کی اصل شخصیت نواب ہے جو ہیبت خان پر اپنا سارا وجود نثار کرنے کی آرزو میں سرشار ہے یعنی ہر چند کہ وہ طوائف کی زندگی بسر کرنے پر مجبور ہے تاہم جانکی اور زینت کی طرح اس کے اندر کی پتی پوجا والی عورت سدا زندہ رہتی ہے۔

غور کرنے کی بات ہے کہ منٹو کے بعض افسانوں میں جو مشتعل، فعال اور متشدد عورت ابھری ہے وہ دراصل مرد کے کردار ہی کی توسیع ہے اور مرد ہی کی طرح ایذا رسانی کے جذبے سے لطف اندوز ہوتی ہے۔ ٹھنڈا گوشت میں وہ ایشر سنگھ کا خون بہاتی ہے جب کہ ''سرکنڈوں کے پیچھے'' میں نواب کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے ہانڈی میں پکانا چاہتی ہے۔ دوسری طرف خود ایشر سنگھ نے بھی سندر لڑکی کو تشدد کا نشانہ بنا کر ختم کیا ہے۔ اسی طرح ''کھول دو'' میں بھی ایک خون میں لت پت لڑکی کو پیش کیا گیا ہے جو مردوں کے جنسی تشدد کا نشانہ بنی ہے۔ کچھ یہی حال منٹو کے افسانے ''قیمے کے بجائے بوٹیاں'' کا ہے جس میں عورت کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے اسے دیگچوں میں پکانے کا واقعہ بیان ہوا ہے۔ پھر ''پڑھیے کلمہ'' کی رکما بائی ہے جو گردھاری کو ٹکڑے ٹکڑے کرنے کی مرتکب ہوتی ہے۔ بعض دوسرے افسانوں مثلاً ''دھواں'' میں جب مسعود اپنی بہن کلثوم کے کولہوں کو دباتا ہے تو اسے تازہ ذبح شدہ بکرے کا خیال آتا ہے اور موزیل میں ترلوچن کو موزیل کے ہونٹوں پر لپ سٹک باسی گوشت کی طرح نظر آتی ہے اور جب وہ مسکراتی ہے تو اسے محسوس ہوتا ہے جیسے جھٹکے کی دکان پر قصائی نے چھری سے موٹی رگ کے گوشت کو دو ٹکڑے کر دیے ہیں...... یوں لگتا ہے جیسے منٹو طبعی موت کے بجائے خاک و خون کی ہولی کا منظر پیش کرنے کا متمنی ہے، کیوں؟ کیا یہ فلمی دنیا کا اثر ہے یا اس میں کوئی نفسیاتی پیچ ہے جو خود افسانہ نگار کے ہاں ایذا رسانی کے جذبے کا مظہر ہے؟ کوئی

چاہے تو اس زاویے سے بھی منٹو کے افسانوں کا جائزہ لے سکتا ہے۔

اوپر ''موزیل'' کا ذکر ہوا ہے۔ منٹو کا یہ افسانہ بھی ایک ایسی عورت کو پیش کرتا ہے جو بالائی سطح پر ایک لاابالی، جنسی طور پر آزاد عورت نیز مرد کے مقابلے میں ایک متوازی قوت کی حیثیت میں ابھرتی ہے مگر جس کے وجود میں ''ٹوٹ کر محبت کرنے والی'' ایک ایسی عورت چھپی بیٹھی ہے جو اپنے محبوب کے لیے بڑی سے بڑی قربانی بھی دے سکتی ہے۔ افسانہ ''موزیل'' میں اس نے اپنے محبوب کی ہونے والی بیوی کرپال کور کو بچانے کے لیے ایسا ہی کیا ہے۔ ویسے دل چسپ بات یہ ہے کہ موضوع کے اعتبار سے منٹو کا یہ افسانہ چارلس ڈکنس کے ناول ''اے ٹیل آف ٹوسٹیز'' کی یاد دلاتا ہے۔ وہاں ایک شخص نے اپنے دوست کی بیوی کی خاطر (جس سے اسے بے پناہ محبت تھی) اپنی جان دے دی تھی، جب کہ افسانہ ''موزیل'' میں ایک محبت کرنے والی عورت اپنے محبوب کی ہونے والی بیوی کو بچانے کے لیے ایسا کرتی ہے۔ چارلس ڈکنس کے ناول میں سڈنی کارٹن نے اپنے دوست کو بے ہوش کر کے اسے اپنے کپڑے پہنا دیے تھے تا کہ جیل والے اسے سڈنی کارٹن سمجھیں اور ''موزیل'' میں موزیل کرپال کور کو اپنا لباس پہنا دیتی ہے تا کہ وہ مشتعل انبوہ سے محفوظ رہ سکے۔ دونوں نے اپنے اپنے محبوب کے لیے جان کی قربانی دی ہے، مگر یہ تو ایک الگ موضوع ہے۔ موزیل کے حوالے سے مجھے محض یہ کہنا ہے کہ منٹو نے یہاں بھی ایک آزاد منش نسوانی کردار کے اندر وہی پتی پوجا والی عورت دکھائی ہے جو اپنے مرد کی خاطر ''سوکن'' تک کے وجود کو برداشت کر لیتی ہے!

اسی سلسلے کا ایک نہایت اہم افسانہ ''ہتک'' ہے، جسے میں منٹو کا بہترین افسانہ سمجھتا ہوں۔ منٹو کے اس افسانے کا مرکزی کردار سوگندھی ہے جو زینت اور جانکی سے کہیں زیادہ ایک ایسی فضا میں زندگی بسر کرنے پر مجبور ہے جہاں عورت کی خرید و فروخت کا بازار گرم ہے۔ وہ صحیح معنوں میں بیسوا ہے اور اس اعتبار سے وہ بے نام اور بے چہرہ ہونے کے علاوہ خودداری اور عزت نفس سے بھی لاتعلق ہے (نام اور چہرہ تو محض نقاب ہیں جو اس نے پہن رکھے ہیں) ایسا ہونا بھی چاہیے تھا کیوں کہ نام، چہرہ، عزت اور رشتے ...... یہ سب تو سماج کی دین ہیں مگر جب سماج کسی کو ٹھوکر مار کر نیچے بدرو میں گرا دے تو اس کا سماجی تشخص کہاں باقی رہ سکتا ہے؟...... اس سب کے باوجود سوگندھی کے اندر کی عورت مری نہیں ہے۔ اس نے باہر کی زندگی میں بھی اپنے لیے مصنوعی رشتوں کی ایک دنیا قائم کرنے کی کوشش کی ہے جس کا سب سے نمایاں مظہر مادھو سے اس کا تعلق ہے۔

اس تعلق میں خودداری کی آخری رمق کو برقرار رکھنے کی کوشش صاف نظر آتی ہے کیوں کہ کم از کم مادھو نامی ایک شخص ایسا ضرور ہے جسے وہ محبت کے علاوہ کچھ رقم بھی دے سکتی ہے۔ باقی دنیا کے معاملے میں تو وہ محض ایک ''دست طلب'' کی حیثیت رکھتی ہے مگر جب اس کی ہتک کی جاتی ہے اور ہتک بھی ایسی جس سے اس کے پورے وجود کی نفی ہو جاتی ہے تو اس کے اندر سے عورت اپنی پوری قوت کے ساتھ ابھر کر منظر عام پر آ جاتی ہے۔ یہ عورت اصلاً ایک گھایل عورت ہے جس کا عزیز ترین سرمایہ اس کا وہ ''عورت پن'' ہے جسے بے دردی کے ساتھ پاؤں تلے روندا گیا ہے۔ چناں چہ پہلے تو اس کے اندر خود ترحمی کے جذبات پیدا ہوتے ہیں۔ ''تارے سندر ہیں پر تو کتنی بھونڈی ہے کیا بھول گئی کہ ابھی ابھی تیری صورت کو پھٹکارا گیا ہے'' اس کے بعد سوگندھی کے اندر سے غصے اور انتقام کا لاوا پھوٹ بہتا ہے اور وہ صحیح معنوں میں ''کالی'' کا روپ دھار لیتا ہے۔ اب وہ ہر شے کو توڑ پھوڑ دینا چاہتی ہے حتیٰ کہ ان مصنوعی رشتوں کو بھی جو اس نے باہر کی دنیا سے قائم کر رکھے ہیں۔ اس کا دیوار سے اپنے آشناؤں کی تصویریں اتار اتار کر نیچے گلی میں پھینکنا کچھ اس وضع کا ہے جیسے کوئی عورت سٹیج پر کھڑی ہو کر باری باری اپنے سب کپڑے اتار کر ''ننگی'' ہو جاتی ہے۔ یہ ننگا ہونا عورت کی جملہ حیثیتوں کی نفی کر دینے کے مترادف ہے۔ تب وہ مادھو کو بے عزت کر کے اپنی کوٹھڑی سے نکال دیتی ہے (یوں اپنی بے عزتی کا انتقام بھی لیتی ہے) اس عمل میں اس کا خارش زدہ کتا بھی ایک اہم کردار ادا کرتا ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے کتا خود سوگندھی کی زبان ہے جو پہلی بار متحرک ہوئی ہے اور بھونک کر اپنے وجود کا احساس دلا رہی ہے۔ تاہم جب مادھو چلا جاتا ہے تو سوگندھی اندر سے پوری طرح خالی ہو جاتی ہے۔ منٹو کے الفاظ ہیں:

> ''اس نے اپنے چاروں طرف ایک ہولناک سناٹا دیکھا...... ایسا سناٹا جو اس نے پہلے کبھی نہ دیکھا تھا، اسے ایسے لگا کہ ہر شے خالی ہے...... جیسے مسافروں سے لدی ہوئی گاڑی سب اسٹیشنوں پر مسافر اتار کر اب لوہے کے شیڈ میں بالکل اکیلی کھڑی ہے۔''

بظاہر یہ ایک بھیانک خلا ہے جو سوگندھی کی زندگی میں نمودار ہو گیا ہے مگر بہ باطن یہ عدم موجودگی یا Absence اس شدید طلب کو برہنہ کر رہی ہے جو تمام عرصہ سوگندھی کے اندر، عورت کی حیثیت میں زندہ رہنے کے لیے موجود رہی ہے مگر سوگندھی نے تو خود ہی تمام رشتے ناطے توڑ ڈالے ہیں۔ اب وہ کیا کرے؟ اس بحرانی صورت حال میں اس کے اندر سے عورت کا آخری اور

سب سے حسین چہرہ برآمد ہوتا ہے یعنی ''ماتا'' اور وہ اسے اپنے قریب ترین ذی روح پر خرچ کردیتی ہے۔ قریب ترین ذی روح اس کا خارش زدہ کتا ہے جسے وہ گود میں اٹھالیتی ہے اور پھر چوڑے پلنگ پر اسے پہلو میں یوں لٹالیتی ہے جیسے وہ اس کا اپنا بچہ ہو۔ یوں وہ اپنے عورت ہونے کا اثبات کرنے میں کامیاب ہوتی ہے۔

منٹو کے دیگر بہت سے افسانوں میں بھی نسوانی کردار کے اندر سے عورت نمودار ہوئی ہے جو کبھی تو مجسم ماتا ہے کبھی پجارن اور کبھی ستی ساوتری۔ مثلاً اس کے افسانے ''نکی'' کی مرکزی شخصیت ''زبان چلانے'' کا معاوضہ وصول کرنے کا کاروبار کرتی ہے۔ (جو ایک طرح سے جسم بیچنے والی بات ہوئی) تاہم اندر سے نکی مجسم ماتا ہے جو اپنی بیٹی کے مستقبل کے لیے یہ دھندا کرتی ہے۔ وہ خود ایک مظلوم عورت ہے۔ جس پر اس کے خاوند نے بڑے ظلم ڈھائے ہیں۔ منٹو کے الفاظ میں:

> نکی سے اس کے شوہر گام کو اگر کوئی دل چسپی تھی تو صرف اتنی کہ وہ اس کو مار پیٹ سکتا تھا۔ طبیعت میں آئے تو کچھ عرصہ کے لیے گھر سے نکال دیتا تھا۔ اس کے علاوہ نکی سے اس کو کوئی سروکار نہ تھا۔

جواباً نکی ایک بدمزاج عورت کے روپ میں ابھرتی ہے مگر یہ صرف نقاب ہے۔ اصلاً وہ صرف ''ماں'' ہے اور آخر میں اپنے اسی روپ کا منظر دکھاتی ہے۔ منٹو کے دوسرے افسانوں میں بھی کچھ یہی انداز ابھرا ہے۔ افسانہ ''شاردا'' میں جب شاردا طوائف کے روپ کو تج کر ایک بیوی کے روپ میں ابھر آتی ہے تو نذیر کے ہاں Male Chauvinism کو کروٹ ملتی ہے اور وہ اسے اپنے گھر سے نکال دیتا ہے۔ یہ افسانہ اس اعتبار سے بھی دل چسپ ہے کہ اس میں اس برصغیر کے مرد کے صدیوں پرانے رویے کو سامنے لایا گیا ہے۔ شاردا جب تک طوائف بنی رہی، نذیر کے لیے اس میں کشش تھی مگر جب وہ ایک بیاہتا عورت کے روپ میں ابھر آئی تو ''عورت'' کے لیے نذیر کے نسلی تشدد کے جذبات بھی متحرک ہو گئے ...... طوائف کے اندر سے عورت کا طلوع منٹو کے افسانے ''مس مالہ'' کا بھی موضوع ہے۔ مس مالہ کے بارے میں بھٹساوے کہتا ہے:

> ہم اس کو اتنا وقت چومتے رہے۔ جب بولا آؤ تو سالی کہنے لگی۔ ''تم ہمارا بھائی ہے، ہم نے کسی سے شادی کرلیا ہے'' اور باہر نکل گئی کہ وہ سالہ گھر میں آگیا ہوگا۔

اسی طرح منٹو کے افسانے ''جاؤ، حنیف جاؤ!'' کی کسمتری معصومیت اور پاکیزگی کی تصویر

ہے اور ''ممی'' کی مس سٹیلا جیکشن مامتا کی علم بردار ہے۔ دونوں مرد اور مرد کے معاشرے کے تشدد کا نشانہ بنی ہیں......ان سب افسانوں میں (کم یا زیادہ) مرد کا تشدد رویہ اور اس کے مقابلے میں عورت کی مظلومیت یا انفعالیت کا منظرنامہ ہی ابھر کر سامنے آیا ہے۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو منٹو کے بیش تر نسوانی کردار ''دوہری ساخت'' کی اساس پر استوار ہیں یعنی اس ساخت پر جس کی خارجی سطح، داخلی سطح سے مختلف نوعیت کی ہے جب کہ عصمت چغتائی کے نسوانی کردار خارجی سطح کے علاوہ داخلی سطحوں پر بھی ایک ہی رویے کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ عصمت کے نسوانی کرداروں میں کوئی ایسی مختلف وضع کی سطح نمودار نہیں ہوتی جو خارجی سطح کی یک سر تکذیب کر دے۔ یہ کردار پیاز کی طرح ہیں کہ ہر پرت کے اترنے پر ان کا بنیادی باغیانہ رویہ زیادہ توانا ہوتا نظر آتا ہے۔ عصمت کے ہاں کثیر المعنویت کا مظاہرہ معانی کے تضاد پر منتج نہیں ہوا بلکہ ایک ہی بنیادی رویہ پرت در پرت پیش ہوا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ عصمت کے نسوانی کردار آغاز سے انجام تک اور خارجی کے علاوہ داخلی سطحوں پر بغاوت ہی کے علم بردار دکھائی دیے ہیں۔ بنیادی طور پر یک زمانی یعنی Synchronic رویہ ہے۔ دوسری طرف منٹو کے نسوانی کردار نظر آنے والی اپنی سطح کو نہیں ابھارتے (جیسے رولاں بارت کے پیاز کی تمثیل) بلکہ ایک قطعاً مختلف وضع اور انداز کے کردار بن جاتے ہیں۔ گویا وہ بنیادی طور پر دو زمانی یعنی Diachronic رویے کے علم بردار ہیں۔ منٹو کے بیش تر نسوانی کردار طوائف کے سراپا میں چھپی بیٹھی عورت کی جھلک دکھاتے ہیں، مگر منٹو نے طوائف کے علاوہ بھی متعدد نسوانی کردار پیش کیے ہیں جو محض جنسی سطح کی بغاوت کو پیش نہیں کرتے (جیسے طوائف کرتی ہے) بلکہ (آزادیٔ نسواں کی رو سے متاثر ہو کر) مرد کی مطلق العنانی، اس کا تشدد رویہ، اس کا تحرک اور آزادہ روی کے میلان تتبع کرنے کی بھی کوشش کرتے ہیں، تاہم ان سب متنوع نسوانی کرداروں کے اندر سے بالآخر برصغیر کی وہی ستی ساوتری، معصوم، مظلوم، ماستا کی خوشبو میں تر بتر، پتی پوجا کرنے والی ناری برآمد ہو جاتی ہے جو آزاد منش، باغی اور کر گزرنے والی اس عورت کی ضد ہے جسے منٹو اپنے افسانوں میں نمایاں یا Highlight کرنا چاہتا تھا۔

☆☆☆

ڈاکٹر شافع قدوائی

نیشن بطور بیانیہ اور منٹو کا افسانوی متن

(ناصر عباس نیرّ کے لیے)

نئے ادبی نظریات علی الخصوص مابعد جدید تھیوری کی ترویج میں سرگرم شہرہ آفاق مشرق نژاد مثلیث گائتری چکرورتی اسپواک، ایڈورڈ سعید اور ہومی بھابھا نے مختلف ادبی متون کے اپنے خیال انگیز مطالعات میں ثقافتی سروکاروں کو اساسی اہمیت دی ہے اور اس بنیادی نکتہ کو پیش نگاہ رکھا ہے کہ کوئی مقبول مذہبی، ثقافتی، لسانی، نسلی تفوق اور سیاسی نظریہ کس طرح بنیادی انسانی حقوق کی شعوری پامالی کے توسط سے ایک غیر فطری متجانس معاشرہ (Homogenous Society) کے تصور کی آبیاری کرتا ہے اور کیسے مذہب، وطن اور سیاسی نظریہ کے نام ایک ایسی کائنات کی تشکیل کرنے کی کوشش کرتا ہے جو اطاعت، اتباع، مکانیت، یکسانیت اور تجرید سے وجود پذیر ہوتی ہے۔ ان نظریہ سازوں نے مختلف ادیبوں کی تخلیقات کے مرتکز آمیز مطالعے میں اس امر کر خاطر نشان کیا ہے کہ کوئی نظریہ کس طرح ایک استحصال آگیں غالب سیاسی قوت کے طور پر ابھرتا ہے اور افراد کو اپنی جذباتی اپیل سے ان کی انفرادیت سے یکسر تہی کر کے ایک آمرانہ نظام کا دست نگر بنا دیتا ہے۔ عوام لاشعوری طور پر اپنے انفرادی تشخص سے محروم ہو کر اس کے آلہ کار بن جاتے ہیں۔ اس نوع کے مطالعات کی سب سے اہم کڑی پروفیسر ہومی بھابھا کی مرتبہ کتاب Nation and Narration ہے جو ۱۹۹۰ء میں Routledge نے شایع کی ہے۔

اس کتاب میں مختلف ملکوں میں قومیت اور دیگر سیاسی نظریات کی اشاعت و ترویج اور پھر اس کے مضمرات کے ادبی سطح پر اظہار کو ہدف مطالعہ بنایا گیا ہے۔ زبان کا خودنگر کردار کس طرح ایک سیاسی اور عمرانی ڈسکورس کو قائم کرتا ہے اور پھر اسے کس طرح تہ و بالا (Subvert) کرتا ہے،

پوری کتاب اس خیال انگیز نکتہ کی صراحت سے عبارت ہے۔ مختلف مقالہ نگاروں نے بیسویں صدی کے اوائل سے موضوع بحث بنانے والے تصور ''نیشن'' کے سیاسی امکانات و مضمرات کو موضوع بحث نہیں بنایا بلکہ یہ دیکھنے کی کوشش کی ہے ''نیشن'' اور اس کے وسیع تر معاشرتی انسلاکات کس طرح ادبی تخلیقات میں منعکس ہوتے ہیں اور ادیب کیا اس تصور کی بدیہی تعبیر و تشریح کو اپنا مقصود متصور کر کے قارئین کی جذباتی مدارات کا اہتمام کرتے ہیں یا پھر اس میں مضمر خطرات اور اندرونی تضادات کو اپنے ادبی اظہار کا معروض بناتے ہیں۔ ہومی بھابھا کے مطابق ادبی تخلیقات نیشن کے ثقافتی عرصہ کو ہویدا کرتی ہیں۔ نیشن ڈسکورس کبھی یک رخا نہیں ہوتا بلکہ یہ اپنی ماہیت کے اعتبار سے سیاسی سطح پر بھی کثیر جہتی ہوتا ہے اور اگر اس کے تجزیہ کا ہدف بیانیہ کو بنایا جائے جو فی نفسہ سیال اور متضاد تعبیروں کے داعیوں کو متحرک کرتا ہے تو پھر ''نیشن'' کے متضاد اور کثیر جہتی ابعاد روشن ہوں گے اور اس حوالے سے نیشن کے ثقافتی حدود کو بھی روشن کیا جا سکے گا۔(۱)

یہ ایک تسلیم شدہ حقیقت ہے کہ بیسویں صدی کے اوائل سے نو آبادیاتی تسلط حاوی ڈسکورس بن چکا تھا اور اس نے اپنا علم کلام بھی وضع کر لیا تھا جس کی اساس اصلاح، تجدد، تجربیت، تصور زیست، ثقافتی روایت اور نئے تعلیمی نظام پر قائم تھی۔ اس صورت حال کے خلاف ردعمل کا اظہار بھی ہوا اور نو آبادیاتی تسلط کے خلاف مزاحمت نے مختلف ملکوں میں ایک منظم احتجاجی تحریک کی شکل اختیار کر لی۔ اپنے ملک میں کسی غیر ملکی طاقت کے زیر نگیں رہنا انسانی وقار کے منافی تھا، لہٰذا معاشی ترقی اور خوشحالی کے خوش آئند خواب سے قطع نظر اب آزادیٔ رائے، لسانی، مذہبی اور ثقافتی تشخص اور سب سے بڑھ کر ''قومیت'' کے تصور نے بڑی تیزی سے مقبولیت حاصل کی اور پوری دنیا میں استعماریت اور نو آبادیاتی تسلط کے خلاف عوامی تحریک نے زور پکڑا۔ قومی مملکت (Nation State) کو ہمہ جہت ترقی کا سب سے معتبر وسیلہ گردانا جانے لگا اور ''قومیت'' کے انتہا پسندانہ تصور کو ہر غم کا مداوا سمجھا جانے لگا۔

بنیادی انسانی حقوق کا حصول، آزادیٔ اظہار، مساوات، جمہوریت اور منطقی طرز زیست، لسانی اور ثقافتی جبر اور حتیٰ کہ تشدد اور بربریت کو بھی جائز ٹھہرایا جانے لگا۔ جغرافیائی حدود کی از سر نو تنظیم کی جانے لگی اور اکثر دو ملکوں کا باہمی مناقشہ تقسیم پر منتج ہوا جسے جائز بھی ٹھہرایا گیا۔ زمین کی تقسیم، اصل اقتدار کی ہوس اور نئی کالونیاں آباد کرنے کا ذریعہ تھی۔ ایڈورڈ سعید نے تقسیم کے تصور

کو لائقِ مذمت ٹھہراتے ہوئے لکھا ہے کہ قبرص، آئرلینڈ اور برصغیر کی تقسیم پرامن بقائے باہم، خوشحالی، ترقی اور عوام کی آرزوؤں اور امنگوں کی تکمیل کرنے کے بجائے جبر، ناانصافی، استحصال اور تشدد کے بے محابہ استعمال کا محرک ثابت ہوئی۔ ایڈورڈ سعید نے اپنی کتاب Reflections on Exile میں ملکوں کی تقسیم اور بقائے باہم کے تصور پر بڑی خیال انگیز بحث کی ہے۔

انیسویں صدی کے وسط سے ہندوستان میں قومیت کے تصور کو فروغ حاصل ہوا جس کا نتیجہ ۱۹۴۷ء میں تقسیم کی صورت میں سامنے آیا اور دو قومی مملکتیں (Nation States) ہندوستان اور پاکستان قائم ہو سکیں، تاہم دونوں ملکوں کے قیام سے قبل برصغیر کو کشت و خون، بہیمانہ تشدد، سفا کی اور بربریت کے دریائے خون سے گزرنا پڑا اور لاتعداد افراد بے معنی تشدد کا شکار ہوئے۔ یہ فقید المثال سیاسی کشمکش، جس کا انحصار تصورِ قومیت پر تھا، کس طرح تخلیقی تجربہ کا حصہ بنی اور نیشن اور اس سے وابستہ تصورات، حکمت عملی اور محرکات کے تخلیقی اظہار کی نوعیت کیا تھی اور کیا مختلف زبانوں کے ادیبوں نے اس عظیم سانحہ پر کوئی لازوال بیانیہ خلق کیا؟ قومی مملکت کے خوش آیند تصور کے غیر انسانی چہرہ کو ہندوستانی ادبیات کے کس ممتاز نمایندہ نے پوری تخلیقی برنائی کے ساتھ پیش کیا؟ ان اہم سوالات کے قرارِ واقعی جواب کے لئے سعادت حسن منٹو کے افسانوی متن سے براہ راست استنباط کرنا ضروری ہے۔

منٹو کے فن پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ محمد حسن عسکری، ممتاز شیریں، ممتاز حسین، گوپی چند نارنگ، وارث علوی، وزیر آغا اور عتیق اللہ وغیرہ نے منٹو کے موضوعاتی شعور اور فنی امتیازات پر دلجمعی کے ساتھ گفتگو کی ہے۔ فرقہ وارانہ تشدد، طوائف اور جنس کے تناظر میں منٹو کے فن کا تفصیلی جائزہ لیا جا چکا ہے اور یہ سلسلہ ہنوز جاری ہے۔ ان کے افسانے کی اوپری سطح پر جلوہ گر سیاسی جہت یا پھر اشتراکی نظریات سے شخصی سطح پر منٹو کی واقفیت اور باری علیگ سے ان کی قربت کو موضوع بحث بنانے کی روش عام ہے مگر یہ دیکھنے کی کوشش کم کی گئی ہے کہ منٹو نے اپنے عہد کے سیاسی اور عمرانی ڈسکورس کے سب سے مقبول تصور "نیشن" کے، جسے ایک ابدی صداقت یا نجات کوش نظریہ حیات کے طور پر پیش کیا جا رہا ہے۔"

غیر انسانی کردار اور اس کے اندرونی تضادات کو کس طرح بے نقاب کیا ہے اور سب سے طاقتور اور مقبول تصور کو کس طرح Subvert کیا ہے۔

منٹو نے اپنی افسانوی اور بعض غیر افسانوی تحریروں کی وساطت سے یہ باور کرایا ہے کہ نیشن کی تشکیل کا انسانی اضطراب اور گہرے معاشرتی سروکاروں اور دائمی اخلاقی اقدار کی پاسداری سے کوئی علاقہ نہیں ہے اور قومی مملکت جنگ، زرگری کا نتیجہ اور استحصال کا ازلی ذریعہ ہے۔ منٹو نے اپنے افسانوں کے مختلف کرداروں کے افعال اور مکالموں سے اس امر کی نشان دہی کی ہے کہ قومیت، آزادی، تحمل، قوت برداشت، مساوات اور بنیادی انسانی حقوق کی فراہمی کے Commitment سے مطابقت نہیں رکھتی اور نیشن اور بنیادی انسانی حقوق کی ازلی کشاکش موخرالذکر کی پامالی پر منتج ہوتی ہے جسے عموماً پسندیدگی کی نظر سے دیکھا جاتا ہے۔ اس ضمن میں سب سے بہتر تمثیل ان کا مشہور افسانہ ٹوبہ ٹیک سنگھ ہے۔ افسانہ کے مرکزی کردار بشن سنگھ کا ایک مقام پر مسلسل ثابت قدمی سے کھڑے رہنا اور اس کے بظاہر بے معنی جملے دراصل سیاسی تفوق اور معاشرتی تشخص کے نام پر ہر قسم کے تشدد کو روا رکھنے کی روح فرسا ہولناکی کے مظہر ہیں۔ No Man's Land پر بشن سنگھ کی موت زمین کو ایک ناقابل تقسیم وحدت سمجھنے کے انسانی تجربہ کی شکست کی تمثیل ہے۔ Nation State کا نقطہ آغاز یعنی آبادی سے لے کر اشیا کی منتقلی انسان کی اخلاقی شکست کا اشاریہ بن جاتی ہے۔ قومی مملکت کے Subversion کی اس سے بہتر تمثیل شاید ہی ہندوستان کی کسی دیگر زبان میں موجود ہو۔ تقسیم وطن کے حامی مذہبی احکام کی دہائی دیتے تھے اور مقدس صحائف کے اقتباسات سے اسے عین مستحسن قرار دیتے تھے تاہم اس افسانہ کا ایک ثانوی کردار جو پاگل خانہ کا پرانا باسی ہے، ٹوبہ ٹیک سنگھ کے جائے وقوعہ کی متعین جغرافیائی نشان دہی پر بشن سنگھ کے مسلسل اصرار کے جواب میں کہتا ہے کہ میں خدا ہوں اور میں نے اب تک یہ حکم صادر نہیں کیا ہے کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ کہاں ہوگا یعنی زمین اصلاً ایک غیر منقسم وحدت ہے اور اس کی تقسیم کی کوشش کبھی امن اور خوشحالی کے خواب کو شرمندۂ تعبیر نہیں کرے گی اور اسے نہ تائید ہی حاصل ہے:

> ''ایک پاگل تو ہندوستان اور پاکستان اور پاکستان ہندوستان کے چکر میں کچھ ایسا گرفتار ہوا کہ وہ اور زیادہ پاگل ہو گیا۔ جھاڑو دیتے وقت ایک دن درخت پر چڑھ گیا اور ٹہنی پر بیٹھ کر وہ دو گھنٹے مسلسل تقریر کرتا رہا جو پاکستان اور ہندوستان کے نازک مسئلہ پر تھی۔ سپاہیوں نے اسے اترنے کو کہا تو وہ اور اوپر چڑھ گیا، ڈرایا اور دھمکایا گیا تو اس

نے کہا' میں ہندوستان میں رہنا چاہتا ہوں نہ پاکستان میں، میں اس درخت پر رہوں
گا۔
.....پاگل خانے میں ایک ایسا پاگل بھی تھا جو خود کو خدا کہتا تھا۔ اس لیے جب ایک روز
بشن سنگھ نے پوچھا کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ پاکستان میں یا ہندوستان میں، تو اس نے حسب
عادت قہقہہ لگایا اور کہا کہ وہ پاکستان میں ہے نہ ہندوستان میں اس لیے کہ ابھی تک ہم
نے حکم نہیں دیا ہے۔
.....سورج نکلنے سے ساکت وصامت بشن سنگھ کے حلق سے ایک فلک شگاف چیخ نکلی،
ادھر ادھر سے کئی افسر دوڑے اور دیکھا کہ وہ آدمی جو پندرہ برس تک اپنی ٹانگوں پر کھڑا
ہے، اوندھے منہ لیٹا ہے۔ ادھر خاردار تاروں کے پیچھے ہندوستان تھا، ادھر ویسے ہی
تار کے پیچھے پاکستان، درمیان میں زمین کے اس ٹکڑے پر جس کا کوئی نام نہیں تھا،
ٹوبہ ٹیک سنگھ پڑا تھا۔'' (۲)

زمین کو اقتدار کی آماجگاہ سمجھنا اور اسے جغرافیائی حدود کی سخت جکڑ بندی کی ٹھوس مرئی شکل میں پیش کرنے کی کوشش انسان کی ازلی تخلیقی آزادی کے منافی ہے اور قومی مملکت کا نقطۂ آغاز اسی غیر انسانی روش سے ہوتا ہے۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ کا متن اس اجمال کی تفصیل پر گواہ ہے۔ تقسیم وطن سے متعلق غالباً یہ پہلا افسانہ ہے جس نے قومیت کے مروجہ تصور کا تخلیقی سطح پر ابطال کیا ہے۔

ٹوبہ ٹیک سنگھ کے علاوہ منٹو نے اپنے متعدد معروف اور غیر معروف افسانوں میں اپنے عہد کے حاوی سیاسی ڈسکورس ''نیشن'' کے مختلف ابعاد پر روشنی ڈالی ہے اور کرداروں کے اعمال وافعال اور اکثر Story Line کے توسط سے ایک ایسا بیانیہ عرصہ (Narrative Space) خلق کیا ہے جو نیشن کے مروجہ تصور کی ایک متبادل متوازی تعبیر کے امکانات کو بھی بروئے کار لاتا ہے۔ منٹو کا افسانوی متن مسلسل یہ باور کراتا ہے کہ اگر نیشن محض مطلق اطاعت یا محکومی کا وسیلہ بن جائے اور اسے ایک ازلی صداقت کے طور پر تسلیم کیا جانے لگے تو یہ انسانی اقدار کی مسلسل بے حرمتی کا استعارہ بن جاتا ہے کہ نیشن کے نام پر شخصی آزادی کی متواتر پامالی کو روا رکھا جاتا ہے۔ قومیت بھی ایک شدید قسم کا تعصب (Prejudice) ہے، مذہبی، نسلی یا لسانی عصبیت کی طرح، تاہم اسے ہمیشہ ایک پسندیدہ فعل گردانا جاتا ہے۔ قومیت کے نام پر برسر اقتدار طبقہ کے اہل کار ظلم وستم کا بازار گرم

رکھتے ہیں اور اپنے ہر غیر انسانی فعل کو قومی مملکت کی بقا کے لیے لازمی قرار دیتے ہیں۔ منٹو کے ابتدائی دور کے ایک افسانہ ''انقلاب پسند'' کے مرکزی کردار کی داخلی سوچ ملاحظہ کریں:

''انسانیت ایک دل ہے۔ ہر شخص کے پہلو میں ایک ہی قسم کا دل ہے۔ اگر تمہارے بوٹ غریب مزدوروں کے ننگے سینوں پر ٹھوکریں لگاتے ہیں، اگر تم اپنے شہوانی جذبات کی بھڑکتی ہوئی آگ کسی ہم سایہ نادار لڑکی کی عصمت سے ٹھنڈی کرتے ہو، اگر تمہاری غفلت سے ہزار ہا یتیم بچے گہوارۂ جہالت میں پل کر جیلوں کو آباد کرتے ہیں، اگر تمہارا دل کاجل کی مانند سیاہ ہے تو یہ تمہارا قصور نہیں، ایوانِ معاشرت ہی کچھ ایسے ڈھب پر استوار کیا گیا ہے کہ اس کی ہر چھت اپنی ہم سایہ چھت کو دبائے ہوئے ہے، ہر اینٹ دوسری اینٹ کو۔''(۳)

قومی مملکت اپنے استحکام اور سادہ لوح عوام کو زیرِ نگیں رکھنے کے لیے ملکی دفاع کے نام پر ایسے ایسے قانون وضع کرتی ہے جن کا واحد مقصد اقتدار کو قائم رکھنے کے لیے استحصال اور جبر کی ہر ممکنہ صورت کو بروئے کار لانا ہوتا ہے۔ اکثر قوانین اپنی اصل میں غیر انسانی ہوتے ہیں اور بشر دوستی کے بلند بانگ دعووں کی بے معنویت کو آشکارا کرتے ہیں۔ ''انقلاب پسند'' کے مرکزی کردار کی خود کلامی ملاحظہ کریں:

''عوام کے اخلاق قوانین سے مسخ کیے جاتے ہیں۔ لوگوں کے زخم جرمانوں کے ناخن سے کریدے جاتے ہیں، ٹیکسوں کے ذریعہ دامن غربت کترا جاتا ہے۔ تباہ شدہ ذہنیت جہالت کی تاریکی کو اور سیاہ بنا دیتی ہے۔ ہر طرف حالت نزع کی سانس کی لرزاں آوازیں، عریانی، گناہ اور فریب ہے مگر دعویٰ یہ ہے کہ عوام امن کی زندگی بسر کر رہے ہیں۔''(۴)

مفاد عامہ کو ہر قسم کے ناروا سلوک کا جواز ٹھہرانا سیاست دانوں کا عام وطیرہ ہے۔ اسی طرح جارحانہ قوم پرستی جسے آج کی اصطلاح میں Jingoism کہا جاتا ہے، قومیت کے انتہا پسندانہ یک رخے اور استبدادی تصور کی وکالت کرتی ہے۔ قومیت کے مروجہ تصور سے ذرا سے گریز کو بھی برداشت نہیں کیا جاتا اور اس طرح کی سرگرمیوں میں ملوث افراد کو کسی قسم کے حقوق فراہم نہیں کیے جاتے۔ دلیل یہ دی جاتی ہے کہ سماج دشمن سرگرمیوں میں بنیادی انسانی حقوق کا بھی استحقاق نہیں

رکھتے، ان کے خلاف بلا توقف کارروائی کی جانی چاہیے۔ یہی غیر انسانی سوچ چھوٹے جرائم کرنے والے افراد کو بھی کسی قسم کے حقوق نہ دینے کی وکالت کرتی ہے۔ منٹو کے ایک قدرے غیر معروف افسانہ ''جھوٹی کہانی'' کا مرکزی کردار اس انسان دشمن رویے کے خلاف پرزور صدائے احتجاج بلند کرتا ہے اور بہ اصرار کہتا ہے کہ جرائم پیشہ افراد بھی بنیادی انسانی حقوق کے اتنے ہی حقدار ہیں جتنی کہ مہذب سماج کے امن پسند شہری۔ ایک جمہوری اور تکثیری معاشرہ میں ہر شخص کو جماعت بنانے اور اپنے حقوق کی بازیابی اور مطالبات کی تکمیل کے لیے تحریک چلانے کا بھی حق حاصل ہوتا ہے تاہم برسر اقتدار طبقہ ناپسندیدہ سرگرمیوں میں ملوث افراد کو شیطان مجسم سمجھتا ہے اور انھیں کوئی حق نہیں دینا چاہتا ہے۔ اس طرز عمل پر افسانہ کے ایک کردار کا ردعمل دیکھیے:

''ہماری یونین کو صرف اس لئے نفرت وتحقیر کی نظر سے دیکھا جاتا ہے کہ یہ چوروں، اٹھائی گیروں، راہ زنوں اور ڈاکوؤں کی انجمن ہے جو ان کے حقوق کے تحفظ کے لیے قائم کی گئی ہے۔ میں آپ لوگوں کے جذبات بخوبی سمجھ سکتا ہوں مگر کیا ان لوگوں کے حقوق نہیں ہوتے یا نہیں ہو سکتے، میں سمجھتا ہوں کہ کوئی سلیم الدماغ آدمی ایسا نہیں سوچ سکتا۔ جس طرح آپ سب سے پہلے انسان ہیں بعد میں سیٹھ صاحب ہیں، رئیس الاعظم ہیں، میونسپل کمشنر ہیں، وزیر داخلہ یا خارجہ ہیں، اسی طرح وہ بھی سب سے پہلے آپ ہی کی طرح انسان ہیں، چور، ڈاکو، اٹھائی گیرہ، جیب کترا اور بلیک مارکیٹیر بعد میں ہیں۔ جو حقوق دوسرے انسانوں کو اس شفق نیلوفری کے پیچھے مہیا ہوں وہ اسے بھی مہیا ہونا چاہیے، جن نعمتوں سے دوسرے انسان متمتع ہوتے ہیں، ان سے وہ بھی مستفیض ہونے کا حق رکھتا ہے۔''(۵)

معاشرتی پابندیوں کی بہر صورت پابندی کو فطری سمجھنا سرشت انسانی سے مکمل عدم آگہی کا اشاریہ ہے جو اکثر مملکتیں روا رکھتی ہیں۔ طبع انسانی کو ہر قسم کی قدغن سے نفور ہوتا ہے، اس سلسلے میں منٹو کے افسانہ ''خط اور اس کا جواب'' کا ایک مکالمہ دیکھیے:

''جہاں تک میں سمجھتا ہوں کوئی چیز غیر فطری نہیں ہوتی۔ انسانی فطرت میں برے سے برا اور اچھے سے اچھا فعل موجود، اس لئے یہ کہنا نادرست ہے کہ انسان کا فلاں فعل غیر فطری ہے۔ انسان کبھی فطرت کے خلاف جا ہی نہیں سکتا۔، جو اس کی فطرت

ہے وہ اس کے اندر رہ کر تمام اچھائیاں اور برائیاں کرتا ہے۔''(۶)

منٹو کے متعدد افسانے اس عہد کے غالب سیاسی نظریہ ''نیشن'' کے تصور کے وسیع تر مضمرات کو نہ صرف موضوع بحث بناتے ہیں بلکہ ان کے مطالعے اس نظریے کی انسانی اور قابل قبول تعبیر اور اطلاقی شکل میں بھی ہویدا ہوتی ہے۔ لہٰذا یہ نہیں کہا جا سکتا کہ منٹو نے نیشن کے محض Subversion سے اپنا سروکار رکھا اور صرف نزاع کے داعیوں کو متحرک کیا۔ منٹو کے نزدیک تنظیم اور اجتماعیت میں بظاہر وسیع تر انسانی مفاد کا احساس ہوتا ہے مگر فی الاصل جماعت اقتدار کے حصول کا ذریعہ ہوتی ہے جو ہر قسم کی تکثیریت کا قلع قمع کرنے کے درپے ہوتی ہے اور اس سے اشتراکی نظام حیات بھی مبرا نہیں ہے۔ منٹو کے افسانہ ''بدتمیز'' کا ایک اقتباس ملاحظہ کریں:

> ''لیکن یہاں یہ بھی قابل غور ہے کہ اشتراکی نظام میں تمام قوت ایک محدود طبقہ کے ہاتھ میں ہوگی۔ یہ نمایندہ جماعت اشتراکیوں کے فلسفے کے مطابق تمام لوگوں کی بہبود کو مدارِ عمل بنائے گی۔ اس جماعت کو ذاتی اغراض اور شخصی منافع سے کوئی واسطہ نہ ہوگا۔ اس کے اغراض عوام کے مقاصد کے مطابق ہوں گے لیکن سینے پر ہاتھ رکھ کر وثوق سے کون کہہ سکتا ہے کہ یہ محدود جماعت جو بظاہر عوام کی نمایندہ جماعت ہوگی کچھ عرصہ بعد سرمایہ داروں کی طرح ظلم وستم نہیں ڈھائے گی۔ کیا یہ لوگ غاصب نہیں ہو سکتے۔ کچھ عرصہ کی حکومت کے بعد کیا ان کے دل میں ذاتی اغراض نہیں ہوں گی۔ یہ کہنا جھوٹ نہیں ڈیموکریسی ایک بڑی جماعت کے دوسری چھوٹی جماعت پر جابرانہ حکومت کا نام ہے۔ میں ایسے دور سیاست کا قائل ہوں جس کا سماج ہر قسم کی حکومت اور دباؤ سے آزاد ہو۔''(۷)

منٹو کا افسانوی متن نیشن کو ثقافتی اور بیانیہ عرصہ کے طور پر بھی پیش کرتا ہے اور وسیع تر انسانی سیاق کو پیش نگاہ رکھتا ہے۔ منٹو کے متعدد کردار اس امر کا برملا اظہار کرتے ہیں کہ افراد کو اجتماعیت یا قومیت کے نام ان کے انفرادی تشخص سے شعوری طور پر محروم کر کے انھیں ایک مصنوعی ثقافتی شناخت فراہم کرنا دراصل غیر انسانی فعل ہے۔ منٹو کے متعدد افسانے مثلاً بدتمیز، آخری سلیوٹ، اپنی ڈفلی اپنا راگ، جوتا، جھوٹی کہانی، سوراج کے لیے وغیرہ ہیں۔

آمرانہ اور مطلق العنان قومی مملکت کی ہمہ گیر استبدادی قوت کا نقش فنکارانہ شعور کے ساتھ

ابھارا گیا ہے۔ قومی مملکت کی بقا کا ابھار، فوج، پولیس، خفیہ تحقیقاتی ایجنسیوں اور عدالتوں پر ہوتا ہے۔ پولیس کس طرح نہتے اور بے قصور عوام کو گرفتار کرتی ہے اور انھیں جھوٹے الزاموں میں پھنسا کر کس طرح تحقیقات کرتی ہے اور عدالتی کارروائی میں وعدہ معاف گواہ اور بیان کس طرح نا قابل بیان ذہنی اذیت کا سبب ہوتے ہیں اور کس طرح استحصال کا بازار گرم رکھا جاتا ہے، اس کی سب سے بہتر تفصیل پھوجا حرام دا میں ہے۔ جس کے بیانیہ سے کافکا کے مشہور ناول ''دی ٹرائل'' کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ وعدہ معاف گواہ پھوجا حرام دا کے بیان کے بعد کا رد عمل دیکھیے:

> ''بہت دیر تک گندگی نکلتی رہی، پانی صاف شفاف ہو گیا مگر بم تو کا، ایک چھوٹا سا پٹاخہ بھی برآمد نہ ہوا۔ پولیس بہت بھنائی، پھوجے سے پھر باز پرس ہوئی، اس نے مسکرا کر تھانے دار سے کہا، ''بھولے بادشاہو، ہمیں تو اپنے یار کا کنواں صاف کرانا تھا سو ہم نے کرالیا۔''
>
> آپ احمد حسین اسٹینوگرافر سے پوچھیے جس نے پھوجے کا بیان ٹائپ کیا۔ اس کا کہنا ہے کہ پھوجے حرام دا نے پورا ایک مہینہ لیا اور وہ سارا جال کھول کے رکھ دیا جو سازشیوں نے ملک کے اس کونے سے اس کونے تک بچھایا تھا اور مزید بچھانے کا ارادہ رکھتے تھے۔ اس نے سیکڑوں آدمیوں کے نام لیے اور ایسی ہزاروں جگہوں کے نام بتائے جہاں سازشی لوگ چھپ کر ملتے تھے اور حکومت کا تختہ الٹنے کی ترکیبیں سوچتے تھے۔ وہ بیان، احمد حسین اسٹینوگرافر کہتا ہے کہ فل اسکیپ کے ڈھائی سو صفحوں پر پھیلا ہوا ہے۔ جب پھوجے کا بیان ختم ہوا تو پولیس نے اسے سامنے رکھ کر پلان بنایا، چناں چہ فوراً نئی گرفتاریاں عمل میں آئیں...... عدالت میں مقدمہ پیش ہوا، جب پھوجے سے پوچھا گیا کہ وہ اس بیان کے متعلق کیا کہنا چاہتا ہے جو اس نے پولیس کو دیا تھا تو اس نے اپنی لاعلمی کا اظہار کیا، جناب میں نے کوئی بیان ویان نہیں دیا، ان لوگوں نے خود ہی ایک پلندہ سا تیار کیا تھا اور زبردستی مجھ سے دستخط تیار کروا لیے تھے۔''

عدالت میں اس نے ایک نیا بیان لکھوانا شروع کیا جو پہلے بیان سے بالکل مختلف تھا۔ نیا بیان قریب قریب پندرہ دن میں ختم ہوا اور جب ختم ہوا تو فل اسکیپ کے ۱۵۸ صفحے کالے ہو چکے تھے۔ سارا کیس چوپٹ ہو گیا۔ اس سازش میں جتنے لوگ گرفتار ہوئے تھے ان میں سے اکثر بری

ہو گئے ۔ دو کو ۳، ۳ برس کی اور ۵ کو ۶، ۶ برس کی سزائے قید ہوئی ۔

جو لوگ یہ قصہ فیروز صاحب سے سن رہے تھے ان میں سے ایک نے

کیا ہوا؟'' فیروز نے کہا'' پھوجے کو کیا ہونا تھا، وہ تو وعدہ معاف گواہ

پھوجا حرام دا اور سوراج کے لئے وغیر کے مطالعے سے قومی مملکت کا

سامنے آتا ہے اور عدالت، پولیس اور نوکر شاہی عوام کے وسیع تر پیمانے پر استحصال کے

ذرائع محسوس ہوتے ہیں کہ ان اداروں کے قیام کا مقصد عوام کی فلاح و بہبود کے بجائے

طبقہ کے مفادات کی ہر سطح پر پاسداری کرنا ہوتا ہے۔ مطلق العنان قومی مملکت کی ہمہ گیری

کنڈیرا کے کافکا کے فن سے متعلق مشہور مضمون Somewhere Behind کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔

اس مضمون کا بہت اچھا ترجمہ ممتاز ناقد اور محقق تحسین فراقی نے کیا۔ اس کا ایک اقتباس ملاحظہ

کریں:

''ایک آمرانہ اور مطلق العنان ریاست دراصل ایک بے حد وسیع تنظیم ہوا کرتی ہے۔ چوں کہ اس میں کیا جانے والا ہر کام ریاست کے لیے ہوتا ہے اس لئے ہر پیشے کا ہر فرد اس کا ملازم ہوتا ہے۔ ایک مزدور مزدور نہیں رہتا، ایک جج جج نہیں رہتا، ایک دکان دار دکان دار نہیں رہتا، ایک پادری پادری نہیں رہتا، یہ سب اس ریاست کے اہل کار بن جاتے ہیں ۔ گرجے میں پادری جوزف 'کے' سے کہتا ہے، میں عدالے کی ملکیت ہوں۔ کافکا کے یہاں وکلا بھی عدالت کے لئے کام کرتے ہیں۔'' (۹)

قومیت کے تصور کو ایک ٹھوس مرئی شکل میں پیش کرنے کی غرض سے اکثر تشدد اور خونریزی کو روا رکھا جاتا ہے اور عسکری قوت کی مدد سے اقتدار کو مستحکم کیا جاتا ہے اور نئے علاقوں کو زیر نگیں بنایا جاتا ہے۔ جنگ کو ایک بہتر نصب العین یعنی وطن کے مفادات کے حصول سے مربوط کر کے پیش کیا جاتا ہے اور جنگ کو جذبۂ حب الوطنی کی تکمیل کی سب سے پسندیدہ صورت کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ وطن کے تقاضوں کے نام پر جنگ کو قبول کرنا ایک انتہائی جانکاہ تجربہ ہوتا ہے اور حساس شہری اس سے اپنے تنفر کا برملا اظہار کرتے ہیں۔ افسانہ آخری سلیوٹ وطن کے نام پر جنگ کی بے معنویت کو فنکارانہ ہنرمندی کے ساتھ اجاگر کرتا ہے:

''نشانہ باندھتے ہوئے جب اسے کوئی جانی پہچانی شکل نظر آ جاتی تو وہ کچھ دیر کے لیے

بھول جاتا تھا کہ میں کس غرض سے لڑ رہا تھا، کس مقصد کے لیے اس نے بندوق اٹھائی ہے۔ وہ غالباً اس لیے بھولتا تھا کہ اسے بار بار خود کو یاد کرانا پڑتا تھا کہ اب وہ صرف تنخواہ، زمین کے مربعوں، تمغوں کے لیے نہیں بلکہ اپنے وطن کے لیے لڑ رہا ہے۔ یہ وطن پہلے بھی اس کا وطن تھا، وہ اس علاقے کا رہنے والا تھا جو اب پاکستان کا حصہ بن گیا ہے۔ اب اسے اپنے اسی ہم وطن کے خلاف لڑنا تھا جو اس کا ہم سایہ ہوتا تھا، جس کے خاندان سے اس کے پشت ہا پشت کے دیرینہ مراسم تھے۔ اب اس کا وطن وہ تھا جس کا پانی بھی اس نے نہیں پیا تھا، پر اب اس کی خاطر ایک دم اس کے کندھے پر بندوق رکھ کر یہ حکم دیا گیا تھا کہ جاؤ یہ جگہ جہاں تم نے ابھی اپنے گھر کے لیے دو اینٹیں بھی نہیں چنیں، جس کی ہوا اور پانی کا مزا بھی ابھی تمہارے منہ میں ٹھیک طور پر نہیں بیٹھا، تمہارا وطن ہے۔ جاؤ اس کی خاطر پاکستان سے لڑو جس کے عین دل میں تم نے اپنی عمر کے اتنے برس گذارے ہیں۔" (۱۰)

قومی مملکت کے خواب کو شرمندۂ تعبیر کرنے کے لیے عوام میں جذباتی سطح پر جوش و خروش پیدا کرنے کی شعوری کوششیں کی جاتی ہیں اور مختلف جماعتیں عوامی تحریکیں شروع کرتی ہیں۔ عوام کی فلاح و بہبودی اور ان کی اجتماعی بھلائی کی قسمیں کھانے والی جماعتیں کس قدر غیر جمہوری طرز عمل اختیار کرتی ہیں اور اکثر عوام جوش میں آ کر سطح پر منعکس ہونے والی حقیقت کو حتمی صداقت کے طور پر کس طرح قبول کر لیتے ہیں اس کی بہترین تمثیل منٹو کا افسانوی متن ہے۔ ان کا مشہور افسانہ سوراج کے لیے اس نکتہ کی تفصیلی وضاحت کا تخلیقی بیانیہ ہے۔ ہندوستان میں جب بیرونی کپڑوں کو جلائے جانے کی تحریک شروع کی گئی تو عوام میں زبردست جذباتی تموج پیدا ہوا مگر افسانہ کے مرکزی کردار کو یہ عمل اخلاص سے عاری نظر آیا:

> "بدیشی کپڑوں کا بائیکاٹ شروع ہو گیا تھا اور ہر چوک میں الاؤ جلنے لگے تھے۔ لوگ جوش میں آ کر کھڑے کھڑے وہیں کپڑے اتارتے اور الاؤ میں پھینکتے جاتے۔ کوئی عورت اپنے مکان کی شہ نشیں سے اپنی ناپسندیدہ ساڑی اچھالتی تو ہجوم تالیاں پیٹ پیٹ کر اپنے ہاتھ لال کر لیتا۔" (۱۱)

اسی طرح عوامی سطح پر سرگرم عمل جماعتیں جو ہر وقت جمہوری اقتدار کا دم بھرتی ہیں آخر

آمرانہ طرزِ عمل کیوں اختیار کرتی ہیں اور قیادت کی ذمہ داری جمہوری قائد کے بجائے ڈکٹیٹر کے سپرد کیوں کرتی ہیں، یہ ایک سوال ہے جس سے منٹو کا افسانوی متن مسلسل دست و گریباں رہا ہے۔ اس سلسلے میں افسانہ 'سوراج کے لیے' کا ایک اور اقتباس ملاحظہ کریں:

''جلیانوالہ باغ میں خوب رونق تھی۔ چاروں طرف تنبو اور قناتیں پھیلی ہوئی تھیں۔ جو خیمہ سب سے بڑا تھا اس میں ہر دوسرے یا تیسرے روز ایک ڈکٹیٹر بنا کے بٹھا دیا جاتا تھا جس کو تمام والنٹیئر سلامی دیتے تھے۔ دو تین روز یا زیادہ سے زیادہ دس پندرہ دن تک یہ ڈکٹیٹر کھادی پوش مزدور کی اور عورتوں کی نمسکاریں ایک مصنوعی سنجیدگی کے ساتھ وصول کرتا۔ شہر کے بنیوں سے لنگر خانہ کے لئے آٹا چاول اکٹھا کرتا اور دہی کی لسی پی کر جو خدا معلوم کیوں جلیانوالہ باغ میں اس قدر عام تھی، ایک دن اچانک گرفتار ہو جاتا اور کسی قید خانہ میں چلا جاتا...... ان دنوں یوروپ میں نئی ڈکٹیٹرشپ شروع ہو گئی تھی۔ ہٹلر اور مسولینی کا بہت اشتہار ہو رہا تھا۔ غالباً اسی اثر کے ماتحت کانگریس پارٹی نے ڈکٹیٹر بنانے شروع کر دیے تھے۔'' (۱۲)

جمہوری طرزِ عمل کو بروئے کار لا کر قومی آزادی کی جدوجہد کرنے والی جماعت کس طرح فاشزم سے اثر قبول کرتی ہے اور طاقت کی حدی خواں بن جاتی ہے، منٹو کا مذکورہ افسانہ اس کی بہترین مثال ہے۔ ہندوستان کی قومی تحریک کے عین نقطۂ عروج کے دوران اس تحریک کے غیر عقلی مظاہر جن کی نوعیت شعبدہ گری کی تھی منٹو کے افسانوی متن میں طنز کا ہدف بنے ہیں۔ افسانہ سوراج کے لیے میں اس نوع کی بازی گری پر ایک کردار کا ردِ عمل دیکھیے:

''یہ کوئی کارنامہ نہیں کہ تم فاقہ کشی کرتے کرتے مر جاؤ یا زندہ رہو، قبر کھود کر اس میں گڑ جانا اور کئی کئی دن تک اس کے اندر دم سادھے رہنا، نکیلی کیلوں کے بستر پر مہینوں لیٹے رہنا، ایک ہاتھ برسوں اٹھائے رہنا حتیٰ کہ وہ سوکھ سوکھ کر لکڑی ہو جائے، ایسے مداری پن سے خدا مل سکتا ہے نہ سوراج۔ میں تو یہ سمجھتا ہوں کہ ہندوستان کو سوراج اس لیے نہیں مل رہا ہے کہ یہاں مداری زیادہ ہیں اور لیڈر کم۔'' (۱۳)

قومی مملکت کے قیام کے عمل میں مذہبی اور انسانی تشخص پر بہت اصرار کیا جاتا ہے اور اکثر دوسرے مذہب کے پیروکاروں یا لسانی اقلیتوں کے خلاف پُرتشدد کارروائی اور خونریزی کو بھی جائز

منٹو نے فرقہ وارانہ فسادات سے متعلق متعدد افسانے لکھے اور جبر و استبداد کی ہر ممکنہ صورت کی، جس کا زیادہ تر اظہار قتل اور عصمت ریزی کی تمثیل میں ہوتا ہے، برملا مذمت کی۔ افسانہ نگار کے نزدیک مذہب یا عقیدہ ایک غیر ماورائی احساس کا نام ہے جسے لازماً گہرے انسانی سروکاروں سے منسلک ہو جانا چاہیے اور ایک غیر مرئی احساس کی تعبیر کو تشدد انگیز کارروائی کے توسط سے نہیں پیش کیا جا سکتا ہے۔ فرقہ وارانہ فسادات میں ہندوؤں اور مسلمانوں کی بڑے پیمانے پر ہلاکت یا تشدد کے ذریعہ کسی مذہبی گروہ کو صفحۂ ہستی سے مٹانے کے عام تصور کا Subversion منٹو کے افسانے ''سہائے'' میں دیکھیے:

> ''دو ایک لاکھ ہندو مار کر مسلمانوں نے یہ سمجھا کہ ہندو مذہب مر گیا ہے لیکن وہ زندہ ہے اور زندہ رہے گا۔ اسی طرح ایک لاکھ مسلمان قتل کر کے ہندوؤں نے بغلیں بجائی ہوں گی کہ اسلام ختم ہو گیا مگر حقیقت آپ کے سامنے ہے کہ اسلام پر ایک ہلکی سی خراش بھی نہیں آئی۔ وہ لوگ بے وقوف ہیں جو سمجھتے ہیں کہ بندوقوں سے مذہب شکار کیے جاتے ہیں۔ مذہب، دین، ایمان، دھرم، یقین، عقیدت یہ جو کچھ بھی ہے، ہمارے جسم میں نہیں روح میں ہوتا ہے۔ چھرے یا چاقو یا گولی سے یہ کیسے فنا ہو سکتا ہے۔'' (۱۴)

اسی طرح ٹیٹوال کا کتا، مناسب کارروائی، شہید ساز، آنکھوں پر چربی اور خدا کی قسم وغیرہ افسانوں میں مذہبی تشخص پر بے جا اصرار کو، جسے غلطی سے نیشن کی اساس قرار دیا جاتا ہے، ہدف طنز بنایا گیا ہے۔ تشدد کے جنسی مظاہر افسانہ خدا کی قسم کے ہیرو کو ایک پیچیدہ ذہنی اضطراب میں مبتلا کر دیتے ہیں:

> ''میں ان برآمد کی ہوئی لڑکیوں اور عورتوں کے متعلق سوچتا تو میرے ذہن میں صرف پھولے ہوئے پیٹ ابھرتے۔ ان پیٹوں میں کیا ہوگا؟ اس میں جو کچھ بھرا ہے اس کا مالک کون ہے۔ پاکستان یا ہندوستان؟ اور وہ نو مہینوں کی بار برداری، اس کی اجرت پاکستان ادا کرے گا یا ہندوستان؟ کیا یہ سب ظالم فطرت یا قدرت کے بہی کھاتہ میں درج ہوگا؟ مگر کیا اس میں کوئی صفحہ خالی رہ گیا ہے؟'' (۱۵)

نیشن اور تشدد کا باہمی ربط ہمیشہ منٹو کے پیش نگاہ رہا۔ تاہم منٹو نے تشدد کے المیاتی عنصر کو قابل قبول بنانے کے لیے کبھی تمسخر اور مضحکہ خیزی کے اسالیب نہیں آزمائے بلکہ قاری کو المیہ سے

وابستہ تزکیہ نفس یا ارتفاع کے احساس سے شعوری طور پر محروم رکھنے کے لیے انتہائی شدید صورت حال میں مضحکہ خیزی کے عنصر کو پیش نگاہ رکھا۔ اس ضمن میں منٹو کی ایک منی کہانی ''جیلی'' کا متن ملاحظہ کریں:

''صبح چھ بجے پٹرول پمپ کے پاس ہاتھ گاڑی میں برف بیچنے والے کے چھرا گھونپا گیا۔ سات بجے تک اس کی لاش سڑک پر پڑی رہی اور اس پر برف پانی بن کر گرتی رہی۔

سوا سات بجے پولیس لاش اٹھا کر لے گئی۔ برف اور خون وہیں سڑک پر پڑے رہے۔

ایک ٹانگہ پاس سے گذرا۔ بچے نے سڑک پر جیتے جیتے خون کے جمے ہوئے چمکیلے لوتھڑے کی طرف دیکھا۔ اس کے منہ میں پانی بھر آیا۔ اپنی ماں کا بازو کھینچ کر بچے نے انگلی سے اس کی طرف اشارہ کیا، دیکھو ممی جیلی۔'' (۱۶)

منٹو کا یہ مختصر افسانہ پڑھ کر ذہن میں کافکا سے وابستہ مضحک کی دہشت کے تصور کی یاد تازہ ہو جاتی ہے جس کے ضمن میں میلان کنڈیرا نے لکھا ہے کہ ''کافکا کے یہاں مضحک عنصر کے شمول کا مقصد یہ نہیں ہوتا کہ المیہ کے رنگ کو دھیما کر کے قابل برداشت بنایا جائے۔ یہ المیہ کے پہلو بہ پہلو نہیں ہوتا، ہرگز نہیں۔ یہ اسے اس کے تخم میں مار ڈالتا ہے اور یوں اپنے متاثرین کو اس تسکین سے بھی محروم کر دیتا ہے جس کی وہ امید کر سکتے تھے۔ ایسی تسلی اور طمانیت جو المیہ کی حقیقی یا مفروضہ عظمت میں مل سکتی ہے۔'' (۱۷)

منٹو کے یہاں نیشن بطور بیانیہ کس طرح صورت پذیر ہوا ہے اس کی ایک جھلک منٹو کے بعض افسانوں کے متن کی وساطت سے پیش کر دی گئی ہے۔ طوالت کے خوف سے مزید نکات کی نشاندہی سے گریز کیا جا رہا ہے، مگر ان معروضات کی روشنی میں یہ بہ آسانی کہا جا سکتا ہے کہ منٹو اردو کا پہلا ایسا افسانہ نگار ہے جس نے نیشن کو Discourse Narration کی بنیاد بنایا اور یہ اس کی تخلیقی فطانت کا ناقابل تردید ثبوت ہے۔

حوالے

1- Homi Bhabha; Nation and Narration, pp34, Routledge, London, 1990

۲- سعادت حسن منٹو، ٹوبہ ٹیک سنگھ، صفحہ ۶۳۲، مشمولہ کلیات منٹو، مرتب ہمایوں اشرف، جلد اوّل، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۹ء

۳- سعادت حسن منٹو، انقلاب پسند، صفحہ ۱۸۴، مشمولہ کلیات منٹو، مرتب ہمایوں اشرف، جلد اول، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۹ء

۴- ایضاً، صفحہ ۱۸۵

۵- سعادت حسن منٹو: جھوٹی کہانی، صفحہ ۷۵۷، مشمولہ کلیات منٹو، مرتب ہمایوں اشرف، جلد دوم، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۹ء

۶- سعادت حسن منٹو: خط اور اس کا جواب، صفحہ ۸۸۴، مشمولہ کلیات منٹو، مرتب ہمایوں اشرف، جلد دوم، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۹ء

۷- سعادت حسن منٹو: بدتمیز، صفحہ ۳۲۲ مشمولہ کلیات منٹو، مرتب ہمایوں اشرف، جلد اول، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۹ء

۸- سعادت حسن منٹو: پھوجا حرام دا، صفحہ ۵۵۸، مشمولہ کلیات منٹو، مرتب ہمایوں اشرف، جلد اول، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۹ء

۹- میلان کنڈیرا: کہیں اوٹ میں، مترجم تحسین فراقی، صفحہ ۲۱۳، فکریات، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۲۰۰۹ء

۱۰- سعادت حسن منٹو: آخری سلیوٹ، صفحہ ۶۶، مشمولہ کلیات منٹو، مرتب ہمایوں اشرف، جلد اول، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۹ء

۱۱- سعادت حسن منٹو: سوراج کے لیے، صفحہ ۱۱۵۲، مشمولہ کلیات منٹو، مرتب ہمایوں اشرف، جلد دوم، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۹ء

۱۲- ایضاً، صفحہ ۱۱۵۴-۱۱۵۳

۱۳- ایضاً، صفحہ ۱۱۵۴

۱۴۔ سعادت حسن منٹو: سہائے، صفحہ ۱۲۰۲، مشمولہ کلیات منٹو، مرتب ہمایوں اشرف، جلد دوم، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۹ء

۱۵۔ سعادت حسن منٹو: خدا کی قسم، صفحہ ۸۷۶، مشمولہ کلیات منٹو، مرتب ہمایوں اشرف، جلد دوم، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۹ء

۱۶۔ سعادت حسن منٹو: جیلی، صفحہ ۷۲۹، مشمولہ کلیات منٹو، مرتب ہمایوں اشرف، جلد دوم، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۹ء

۱۷۔ میلان کنڈیرا: کہیں اوٹ میں، مترجم تحسین فراقی، صفحہ ۲۰۴، فکریات، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۲۰۰۹ء

ن م دانش

اوپڑی دی گڑ گڑ دی —— یعنی اس کا مطلب کیا

(''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کے متن کا ایک مطالعہ)

[زیرِ نظر مقالے میں منٹو کے مشہور افسانے 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' کا مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔ ن م دانش صاحب نے افسانے کے مطالعے کے لیے پس ساختیاتی حربے سے بیش از بیش کام لیا ہے۔ پس ساختیاتی حربہ، متن کو ایک لسانی تشکیل سمجھتے ہوئے، اس کو ڈی کنسٹرکٹ کرتا ہے؛ حقیقت کو زبان کے اندر اور زبان کے ذریعے تشکیل پاتا ہوا دیکھتا ہے۔ نیز کس طرح زبان، تاریخ و ثقافت کی زیریں سطحوں کو اپنے اندر سمیٹ کر ان کی تشکیلِ نو کرتی ہے، اس کا انکشاف بھی یہ تنقیدی حربہ کرتا ہے۔ ہماری رائے میں منٹو کے 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' کے اب تک کیے گئے مطالعات میں، یہ سب سے عمدہ، وسیع تناظر کا حامل، خالص علمی انداز میں لکھا گیا بصیرت افروز مطالعہ ہے۔ یہ پہلی مرتبہ آصف فرخی کے رسالے دنیا زاد، شمارہ ۴۰ میں شائع ہوا ہے۔ یہاں مدیر کی اجازت سے شامل کیا جارہا ہے۔ ن ع ن]

میں یہ مضمون شروع کرنے سے پہلے یا یوں کہیے کہ مضمون کے آغاز میں گلزار کی نظم ''اگر ایسا بھی ہوسکتا'' کی کچھ لائنیں لکھنا چاہتا ہوں تا کہ ۱۹۴۷ء کی تقسیم کے واقعہ سے جڑے انسانی جذبات، احساسات، دکھ اور المیے کی ایک شکل ہمارے سامنے ہے اور مضمون پڑھتے وقت ہم یہ نہ بھول سکیں کہ یہ محض ایک ''نظری'' Theoretical معاملہ نہیں بلکہ بنیادی طور پر انسانی اور بہت بڑا انسانی المیہ تھا۔

''اگر ایسا بھی ہو سکتا
تمھاری نیند میں سب خواب اپنے منتقل کر کے
تمھیں وہ سب دکھا سکتا جو میں خوابوں میں اکثر دیکھا کرتا ہوں!

یہ ہو سکتا اگر ممکن
تمھیں معلوم ہو جاتا
تمھیں میں لے گیا تھا، سرحدوں کے پار ''دینہ'' میں ☆
تمھیں وہ گھر دکھایا تھا...... جہاں پیدا ہوا تھا میں
جہاں چھت پر لگا سریوں کا جنگلا، دھوپ سے دن بھر
مرے آنگن میں شطرنجی بناتا تھا، مٹاتا تھا
تمھیں رہتاس کا چلتا کنواں، بھی تو دکھایا تھا
قلعے میں بند رہتا تھا جو دن بھر، رات کو گاؤں میں آ جاتا تھا
کہتے ہیں......
تمھیں ''کالا'' سے ''کالووال'' تک لے کر اڑا ہوں میں
تمھیں دریائے جہلم پر عجب منظر دکھائے تھے
جہاں تربوز پر لیٹے ہوئے تیراک لڑکے بہتے رہتے تھے
جہاں تنگڑے سے اک سردار کی پگڑی پکڑ کر
نہاتا، ڈبکیاں لیتا، مگر جب غوطہ آ جاتا تو میری نیند کھل جاتی

مگر یہ صرف خوابوں ہی میں ممکن ہے
وہاں جانے میں اب دشواریاں ہیں کچھ سیاست کی
وطن اب بھی وہی ہے، پر نہیں ہے ملک اب میرا
وہاں جانا ہو اب تو دو دو سرکاروں کی دسیوں دفتروں سے
شکل پر، لگوا کے مہریں، خواب ثابت کرنے پڑتے ہیں!

☆ گلزار کی جائے پیدائش، ضلع جہلم کا ایک قصبہ

''منٹو، ٹوبہ ٹیک سنگھ اور شناخت کا بحران'' مجھے افراتفری میں ختم کرنا پڑا کیونکہ حلقہ ارباب ذوق نیویارک کے منٹو کی صد سالہ یوم پیدائش کے حوالے سے ہونے والی کانفرنس کے شروع ہونے تک میں اس مضمون میں وہ کچھ نہیں لکھ پایا تھا جو میں سوچ رہا تھا اور لکھنا چاہ رہا تھا، خاص طور پر ٹوبہ ٹیک سنگھ کے متن کے تجزیے یا ڈی کنسٹرکشن کے حوالے سے۔ مجھے اس کا ادراک تھا کہ میں اسے Deconstruct کر سکتا ہوں کیونکہ یہ افسانہ اس وقت سے میرے ذہن میں کلبلا رہا تھا جب نیویارک یونیورسٹی میں تدریس کے زمانے میں، میں نے اپنے طالب علموں کو پڑھایا۔

''منٹو، ٹوبہ ٹیک سنگھ اور شناخت کا بحران'' میں پورے متن کا تجزیہ یا ردِّ تشکیل نہیں ہے بلکہ وہ اس کے مطالعے کے پروٹول یا اسے کیسے پڑھنا چاہیے یا دیکھنا چاہیے، پر ہے۔ آپ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ منٹو کو کیسے نہیں پڑھنا چاہیے، پر ہے۔

اور متن کہیں کہیں محض حوالے کے طور پر آیا ہے لیکن ظاہر ہے منٹو کے مطالعے کا یہ Premesis میں نے منٹو کے مطالعے اور خاص طور پر ٹوبہ ٹیک سنگھ کے مطالعے سے اخذ کیا ہے۔

شاید میرے ذہن میں منٹو کے حوالے سے ہونے والے ''غیر ادبی'' مباحث کو بھی ایک طرح سے سمیٹنا تھا، وجہ کچھ بھی ہو وہ مضمون اس لحاظ سے ایک نامکمل مضمون تھا کہ اس میں ٹوبہ ٹیک سنگھ کا باقاعدہ، مکمل تجزیہ/ ڈی کنسٹرکشن موجود نہیں تھا۔ اس لیے یہ مضمون ایک طرح سے الگ، مکمل مضمون بھی ہے اور پہلے مضمون ''منٹو، ٹوبہ ٹیک سنگھ اور شناخت کا بحران'' کا تتمہ، ضمیمہ یا سپلیمنٹ بھی۔ اس طرح اس مضمون کو الگ سے بھی پڑھا جا سکتا ہے اور اس کے لازمی تتمہ، ضمیمہ یا سپلیمنٹ کے طور پر بھی۔

یہاں ہم توجہ اس نقطے پر مرکوز کریں گے کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ اہم افسانہ ہے تو کیوں؟ وہ کیا چیزیں یا عناصر ہیں جو اسے اہم بناتی ہیں؟ پاگلوں کی حرکتوں اور بظاہر لایعنی گفتگو کے ممکنہ معانی کیا ہیں؟ اور منٹو کے اسلوب میں فن اور اظہار کے کون سے رمز پوشیدہ ہیں جو منٹو کو اردو کا ایک اہم افسانہ نگار بناتے ہیں۔

گو کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ وجودی Existential نقطہ نظر سے Absurdist ادیب کی ارادی تحریر نہیں ہے کیونکہ Theatre of Absurd کے ڈرامہ نویس، کہانی کار، دانشور اور فلسفی ایک خاص تحریک سے منسلک تھے یا یوں کہیے کہ ان کا نقطہ نظر ایک خاص تحریک کے زیر اثر تھا۔

لیکن بشن سنگھ اور دوسرے کردار اتنا ہی صورت حال کی لغویت کو نمایاں کرنے والے، اکیلے کنفیوز اور کرب و اذیت میں مبتلا افراد ہیں اپنے اردگرد تمام رشتوں اور لوگوں کے ہونے کے باوجود بھی کیونکہ منٹو اور ان میں جو بات مشترک ہے وہ ان کے عہد کی مخصوص صورت حال ہے۔ تھیٹر آف ابسرڈ کا زمانہ پہلی جنگ عظیم کے بعد سے لے کر پچاس کی دہائی بلکہ ساٹھ کی ابتدائی سالوں تک جاتا ہے۔ جدید انسانی صورت حال کی لغویت کی تصویر کشی جو ابسرڈ Absurd تحریک کا خاص مقصد تھا کہ کیسے انسان، ثقافتی اور انسانی بنیادوں کے گم ہونے یا ٹوٹ پھوٹ سے کرب اور تنہائی کا شکار ہے۔ یا یہ کہ وہ بڑے بڑے آدرش اور تصورات جیسے انسانیت، مذہب، تہذیب، وغیرہ جن پر انسان صدیوں سے ایمان رکھے ہوئے تھا، کیسے جدید انسانی صورت حال میں، بالخصوص جنگ اور اقتصادی بحران و کساد بازاری کے زمانے میں اپنی معنویت کھو کر ایک سوالیہ نشان بن چکے ہیں۔ بہر حال منٹو کا ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' اتنا ہی ابسرڈ ہے جتنا کہ ''سیاہ حاشیے'' اور ان دونوں میں ایک داخلی Organic تعلق بھی موجود ہے لطیفوں کی بنیاد پر۔

ٹوبہ ٹیک سنگھ منٹو کا وہ افسانہ ہے جس میں عمل (ڈرامہ) اتنا زیادہ ہے کہ اسے آسانی ڈرامے کی شکل میں پیش کیا جاسکتا ہے۔ شاید اسی لیے پاکستان اور ہندوستان میں غالباً یہ واحد افسانہ ہے جس کی مختلف اوقات اور شکلوں میں سب سے زیادہ ڈرامائی تشکیل ہوئی ہے۔ ڈرامہ بننے کے بعد جو چیز سب سے زیادہ نمایاں ہو کر سامنے آتی ہے وہ اس کی Absurdity یا لغویت ہے۔ یہ نہایت آسانی کے ساتھ خود کو Absurd ڈراموں کے ساتھ نتھی کر لیتا ہے۔

اس کی زیادہ ڈرامائی تشکیل کیوں ہوئی ہے؟ عمل کی کثرت کی وجہ سے (تمام پاگلوں کی حرکتیں) یا اس کی کہانی اہم ہے؟ اگر اہم ہے تو کس اعتبار ہے؟ اس میں ایسی کون سی بات ہے جو تقسیم کے پس منظر میں لکھی ہوئی دوسری کہانیوں میں نہیں ہے؟ جہاں تک موضوع کا تعلق ہے تقسیم/ فسادات کے پس منظر میں لکھی گئی کہانیوں میں پس منظر کے یکساں ہونے کے باوجود بھی موضوع مختلف ہے۔ عصمت چغتائی کی ''ہندوستان چھوڑ دو'' اور ''جڑیں'' خدیجہ مستور کی ''دس نمبری'' اور ''مینوں لے چلے بابلا، لے چلے وے'' سے لے کر مرد افسانہ نگاروں کے بے تحاشا افسانوں میں، منٹو کے ''کھول دو'' تک موضوع کا تنوع موجود ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اس تنوع کو پس منظر یعنی تقسیم/ فسادات کی یکسانیت کھا گئی ہے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ ان میں بہت سے

افسانوں کی خوبیوں کو پس منظر کی یکسانیت نے گہنا چھپا دیا ہے۔ اور بیشتر اوقات قاری محض اس پس منظر کی وجہ سے افسانے سے سرسری طور پر گزر جاتا ہے۔ اس خاص ''ذہنی مشروطیت'' Conditioning کے سبب، جو تقسیم کے افسانوں کے حوالے سے پیدا ہوگئی ہے، جسے بہر حال جھاڑنے کی ضرورت ہے۔

ممکن ہے آپ کا جواب ہو کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ تقسیم کے افسانوں سے اس لیے الگ ہے کہ اس کے کردار پاگل ہیں۔ تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ کرداروں کے پاگل ہونے سے بذاتہٖ کیا ہوتا ہے؟ یعنی افسانہ یا افسانوی عمل پر کیا فرق پڑتا ہے؟ اور یہ کس طرح نارمل (غیر پاگل) کرداروں والے افسانے سے مختلف ہوتا ہے اور کیوں؟ کیا صرف موضوع کا فرق یا موضوع افسانے کو اہم یا غیر اہم بناتا ہے؟ یہ اور اس طرح کے دیگر سوالات وہ ہیں جن کے جوابات کی جستجو ہمیں ٹوبہ ٹیک سنگھ کی فنی خوبیوں کی طرف لے جاتی ہے۔ وہ خوبیاں جن کی وجہ سے ٹوبہ ٹیک سنگھ اہم افسانہ بنتا ہے۔ مگر وہ محاسن اور خوبیاں نمایاں ہو کر سامنے نہیں آتی ہیں اور نہ ہی منٹو کے بحیثیت افسانہ نگار کے فن اور اسلوب پر (ٹوبہ ٹیک سنگھ کے تناظر میں) خاطر خواہ توجہ دی گئی ہے۔ جس کا یہ افسانہ مستحق ہے۔ میں ٹوبہ ٹیک سنگھ کے حوالے سے ان عمومی، چلتے ہوئے تنقیدی فقروں اور تجزیوں اور آئیڈیالوجیکل misinten pretation کی بات نہیں کر رہا ہوں، جو فکشن کی تنقید میں بھری ہوئی ہیں، بالخصوص منٹو پر لکھی ہوئی تحریروں میں۔ بلکہ فن اور اسلوب کے ان خوبیوں کی بات کر رہا ہوں جو کردار کی ظاہری ''اوپڑی گڑ گڑ دی'' کے شور کی وجہ سے دبی ہوئی ہیں۔ یہ اور بات کہ یہ ''اوپڑی دی گڑ گڑ دی'' بذاتہٖ منٹو کے فن کا اعلیٰ ترین اظہار ہے، جس کا تجزیہ ہم آگے چل کر کریں گے۔

ہم (قاری) کسی پاگل کے بظاہر بے معنی حرکت یا غیر متعلق جملے، جو لطیفوں کی شکل اختیار کر لیتے ہیں، کی طرف متوجہ ہو جاتے ہیں اور وہ آرٹ جس کے ذریعے یہ سب کچھ ظاہر کیا گیا ہے، اور جو دبا ہوا ہے، وہ نظروں کے سامنے نہیں آتا ہے۔

''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کو یوں نہیں پڑھنا چاہیے (بلکہ کسی بھی فن پارہ کو نہیں پڑھنا چاہیے) جس کے لیے اڈورنو نے کہا ہے۔

> ''لینڈ اسکیپ بدصورت ہو جاتا ہے جب کوئی اسے اس طرح کے الفاظ سے پارہ پارہ کرتا ہے کہ 'کیسا خوب صورت ہے۔'''

ہم نے منٹو کے ٹوبہ ٹیک سنگھ کے ساتھ یہی کیا۔ 'کیا خوب افسانہ ہے'، 'بہت اہم افسانہ ہے'، ''عظیم افسانہ ہے'' وغیرہ۔ مگر اس میں خوب یا عظمت والی بات ہے کیا، یہ کوئی نہیں بتاتا۔ اگر بتاتا ہے تو وہی کلیشے، جارگن، فکشن کی تنقید کے رسمی فقرے اور خیالات، عظمت کا تو خیر مجھے بھی نہیں پتہ کہ یہ ہے کیا بلا، لیکن منٹو نے اس افسانے میں اپنے فن اظہار اور اسلوب کے کیا کرشمے دکھائے ہیں یہ دکھانے کی کوشش ضرور کروں گا۔

پہلا پیراگراف:

سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ اس پورے افسانے کو ایک Irony کے طور پر پڑھا جاسکتا ہے۔ بلکہ اس کا کمال ہی اس کی Irony ہے۔ یہ Irony مختلف شکلوں میں ایک کہانی میں نظر آتی ہے، کہیں راوی کے بیان میں، کہیں کرداروں کی گفتگو اور عمل میں اور کہیں یہ بیان اور عمل کے درمیان کہیں پوشیدہ ہے اور کہیں پوری صورت حال میں ہے۔ کہیں وہ اسے پراڈوکس کی صورت میں ابھارتے ہیں۔ کہیں دبے ہوئے طنز کے طور پر کام کر رہا ہے۔ اس طرح یہ Irony اس افسانے کی Structural nature اسٹرکچرل نیچر کا حصہ ہے۔ مثلاً جیسے ہی ہم افسانہ شروع کرتے ہیں ابتدائی چھ سطروں میں ہی ہمیں اندازہ ہو جاتا ہے (بلکہ بیانیہ بتا دیتا ہے) کہ جو کچھ افسانے کا راوی بیان کر رہا ہے یا کہہ رہا ہے، الفاظ کے اصل معنی ان کے پیچھے، کہیں تہہ میں ہیں۔ یہ عام سادہ بیان اتنا سادہ نہیں ہے۔ یہاں اس اقتباس میں بعض الفاظ اقتباسی نشانات میرے لگائے ہوئے ہیں۔ آپ دیکھیں کہ ان پر زور دے کر پڑھتے ہوئے معنی میں کیا فرق پڑتا ہے۔ (آپ اقتباسات کے مقامات تبدیل کر کے اپنی مرضی اور پسند سے بعض دوسرے الفاظ پر اقتباسی نشانات لگا کر ان کی مختلف طرح سے قرات کر سکتے ہیں) ہم نے افسانے کی ابتدائی چند لائنوں کو دو اقتباسات کی صورت میں لیا ہے۔ پہلے آپ اقتباس پڑھیے۔

اقتباس نمبر ا:

> ''بٹوارے کے دو تین سال بعد پاکستان اور ہندوستان کی حکومتوں کو خیال آیا کہ اخلاقی قیدیوں کی طرح پاگلوں کا بھی تبادلہ ہونا چاہیے یعنی جو مسلمان پاگل ہندوستان کے پاگل خانوں میں ہیں انھیں پاکستان پہنچا دیا جائے اور جو ہندو اور سکھ پاکستان کے پاگل خانوں میں ہیں انھیں ہندوستان کے حوالے کر دیا جائے۔''

اقتباس نمبر ۲:

''معلوم نہیں یہ بات معقول تھی یا غیر معقول۔ بہر حال دانش مندوں کے فیصلے کے مطابق اِدھر اُدھر اونچی سطح کی کانفرنسیں ہوئیں اور بالآخر ایک دن پاگلوں کے تبادلے کے لیے مقرر ہو گیا۔''

اب ہم پہلے اقتباس نمبرا پر اقتباسی نشانات لگاتے ہیں۔ اقتباسی نشانات پر زور دیتے ان کی مختلف طرح سے قرأت کرنے سے معنی کا جو فرق آ رہا ہے اسے ''ادبی اہلیت'' کے حامل قاری ہونے کے ناطے آپ دریافت کیجیے۔

اقتباس نمبرا:

''بٹوارے کے ''دو تین سال'' بعد پاکستان اور ہندوستان کی حکومتوں کو ''خیال'' آیا کہ ''اخلاقی قیدیوں'' کی طرح ''پاگلوں'' کا بھی تبادلہ ہونا چاہیے یعنی جو ''مسلمان پاگل'' ہندوستان کے پاگل خانوں میں ہیں انھیں پاکستان پہنچا دیا جائے اور جو ہندو اور سکھ پاکستان کے ''پاگل خانوں'' میں ہیں انھیں ہندوستان کے حوالے کر دیا جائے۔''

یہاں جملوں کی نوعیت پر غور کیجیے۔ کیا یہ جملے وہی معنی دے رہے ہیں جو لفظ کی صورت میں 'تحریر' ہے۔ کیا واقعی پاگلوں کی ''بہتری'' کے لیے کی جانے والی کوششوں کو سراہا گیا ہے؟ یا ہندوستان اور پاکستان کی حکومتوں کی پاگلوں سے ہمدردی انسان دوستی اور ذمہ داری کی تعریف کی گئی ہے۔ یا ان جملوں کی مختلف طرح قرأت (خاص الفاظ پر زور دینے) سے مختلف معانی نکلتے ہیں یعنی جو لفظ کی صورت میں تحریر ہے اس کے برعکس یا مختلف معانی!

جملوں کی باقاعدہ قرأت ہم آگے چل کر کریں گے۔ پہلے ان جملوں میں جو Irony، جو معنوی رمز پنہاں ہے اس پر ایک نظر ڈالتے ہیں جو کہ دبا ہوا Suppressed یا پوشیدہ ہے۔ ہندوستان سے پاکستان آنا، آنے والوں کا اپنا شخصی و ذاتی انتخاب تھا۔ صورت حال کے ہولناک اور پرتشدد ہونے کے باوجود، ایک ذاتی فیصلہ۔ خوابوں کی دنیا، روحانی سرزمین، ارضی جنت کی طرف سفر۔ اس لیے ہم دیکھتے ہیں کہ ایک ہی خاندان میں جوان بیٹے نے پاکستان آنے کا انتخاب کیا اور بوڑھے باپ نے ہندوستان میں رہنے کا۔ ایک بھائی پاکستان آ گیا دوسرا ہندوستان میں

ہی رہ گیا۔ اس لیے آج بھی ہندوستان میں پاکستان سے زیادہ مسلمان ہیں۔ بنیادی نقطہ جو میں بیان کرنا چاہتا ہوں وہ یہ کہ پاکستان آنا یا نہ آنا ایک ذاتی انتخاب اور فیصلہ تھا جس میں ایک شعور، ارادہ اور کمٹ منٹ کام کر رہا تھا۔ ذاتی انتخاب اور فیصلہ کے لیے آدمی کا صاحب عقل و شعور دوسرے الفاظ میں ''نارمل'' ہونا بنیادی شرط ہے۔ اب مسئلہ یہ ہے ایک ایسا فیصلہ اور انتخاب جو انسان صرف اسی وقت کر سکتا ہے کہ اس کے حواس درست ہوں اور عقل و شعور کا مالک ہو اور آزاد ہو انتخاب کرنے یا فیصلہ کرنے کے لیے۔

ایسے امر کا اطلاق پاگل پر کیسے ہوگا؟

منٹو نے اس پوری صورت حال کو ظاہری سادہ بیانیہ میں چھپا کر Understatements کے طور پر بیان کیا ہے۔

دوم۔ پاگلوں کے ساتھ اخلاقی قیدیوں کا تذکرہ اور موازنہ کیا گیا ہے گویا پاگل اور اخلاقی قیدی برابر ہیں۔ یا ایک ہی صورت حال سے دوچار ہیں۔ اخلاقی قیدیوں کے پاس جیل میں موجود ہونے کے باوجود، انتخاب کا اختیار ہے کہ وہ عقل اور شعور کے حامل ہیں، مثلاً وہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ پاکستان/ ہندوستان جانا چاہتے ہیں یا نہیں۔ ان کے Behalf پر کوئی دوسرا فیصلہ نہیں کر سکتا۔ وہ خود اس کا فیصلہ کر سکتے ہیں۔ اور اس فیصلے کو مصدقہ اور قابلِ اعتبار سمجھا جائے گا۔ جبکہ پاگل کے ساتھ ایسا نہیں ہے نہ ہم انھیں فیصلے اور انتخاب کا حق دیتے ہیں اور نہ ہی ان کے فیصلوں کو مصدقہ اور قابل اعتبار سمجھتے ہیں۔

ان نکات کو ذہن میں رکھ کر اگر افسانے کے ان ابتدائی جملوں (نمبرا) کی قرأت کریں تو معلوم ہوگا کہ پورے کا پورا بیان Ironic ہے۔ Irony کے لیے اردو میں شاید رمز استعمال کرتے ہیں مگر رمز وہ مفہوم ادا نہیں کرتا جو Irony میں ہے۔ پھر Irony کی اپنی تعریف (تعریفات) اور تاریخ ہے سقراط سے لے کر آج تک۔ اس لیے میں Irony ہی استعمال کروں گا تا کہ اس اصطلاح سے جڑے ہوئے معانی اور تصورات ترجمے میں ابہام کا شکار نہ ہو جائیں۔

اس لیے پاگلوں کا اخلاقی قیدیوں کے ساتھ موازنہ گویا ان کے پاس بھی انتخاب کا اختیار ہے۔ پھر پاکستان اور ہندوستان کی حکومتوں کا ''پاگلوں کے تبادلے کا ہمدردانہ فیصلہ'' یہ سارے کا سارا Ironic ہے۔

اب اس پہلے پیراگراف کے دوسرے حصے (اقتباس نمبرا) کے سادہ جملوں کی سادگی ملاحظہ

فرمائیے۔

اقتباس نمبرا:

''معلوم نہیں'' یہ بات ''معقول'' تھی یا ''غیر معقول'' بہرحال ''دانش مندوں'' کے فیصلے کے مطابق اِدھر اُدھر اونچی سطح کی کانفرنسیں ہوئیں اور بالآخر ایک دن پاگلوں کے تبادلے کے لیے مقرر ہوگیا۔''

یہاں اقتباس علامات والے الفاظ پر زور دے کر پڑھیں تو الفاظ اپنے مفاہیم تبدیل کر دیں گے اور پورے پیراگراف کا مفہوم Ironic ہو جاتا ہے۔

(آپ اقتباسی علامات کی مقامات تبدیل کر کے اپنے لحاظ سے دوسرے الفاظ پر بھی یہ علامات لگا سکتے ہیں جیسے ''اِدھر اُدھر''، ''اونچی سطح''، ''بالآخر'' وغیرہ پر) قطع نظر اس تجاہل عارفانہ کے، گو قاری کو یہ علم ہے کہ یہ بات ''معقول'' ہے یا ''غیر معقول'' لیکن افسانے کا راوی قاری کو اپنی رائے کی ہوا نہیں لگنے دیتا۔ یہ قاری کی ذمہ داری ہے کہ وہ اس ''تجاہل عارفانہ'' کو گرفت میں لے۔ تجاہل عارفانہ کی تعریف یوں کی گئی ہے کہ

''یہ صنعت یوں ہے کہ متکلم تجاہل عارفانہ سے کام لیتا ہے یعنی اظہار نادانی کرتا ہے حالانکہ حقیقت سے خوب واقف ہوتا ہے۔''

اور نجم الغنی کے مطابق ''کسی چیز کی نسبت باوجود علم کے اپنی بے خبری ظاہر کی جائے بہرصورت جاننے والے کے تجاہل سے کوئی فائدہ یا نکتہ ضرور مطلوب ہوتا ہے۔''

یہی سقراط کا طریق کار تھا اسی لیے یہ سقراطی یا Socratic Irony کہلاتا ہے۔ اسی طرح Irony کی ایک قسم یا شکل زبانی یا Verbal Irony کی ہے۔ اس میں جو بات کہی جاتی ہے اس سے وہ مراد نہیں ہوتی ہے۔ یا جس میں الفاظ معانی کے برعکس استعمال ہوتے ہیں جیسے کسی بدطینت انسان کو فرشتہ کہنا، یا بہت ہی تکلیف دہ اور پریشانیوں سے بھرا ہوا دن گزارنے کے بعد کوئی آپ سے پوچھے کہ آپ کا دن کیسے گزرا اور آپ کہیں، ''بہت زبردست'' یا ''شاندار''۔ یا جیسے آپ اقتباس نمبر ۲ میں موجود ''دانش مندوں'' پر زور دیں تو اس کا مفہوم اس کے برعکس ہو جاتا ہے یا کم از کم وہ نہیں رہتا ہے۔

قرأت کے فرق (لہجے کے فرق) سے معنی کا فرق کیسے صادر آتا ہے۔ اس کی ایک مشہور مثال تو مشل فوکو کا ''رینے مگر'' کی پینٹنگ ''یہ ایک پائپ نہیں ہے'' کا مطالعہ ہے۔ لیکن ہم یہاں اردو کی ایک اعلیٰ مثال پیش کریں گے۔ پنڈت برجموہن دتا تریہ کیفی فصاحت کے سلسلے میں بیان کرتے ہیں: ''کلمے کی فصاحت تو کیا کلمے کے ''معنی'' بھی پڑھنے والے کے لہجے پر منحصر ہوتے ہیں۔''

انھوں نے مثال کے لیے ایک جملہ ''میں کل دہلی جاؤں گا'' لیا ہے اور اس کی قرأت یوں کی ہے۔

الف۔ ''میں کل دہلی جاؤں گا؟'' _ یعنی آپ نے کس سے سنا؟ میں نے تو ایسا ارادہ نہیں کیا۔

ب۔ ''میں کل دہلی جاؤں گا!'' _ یعنی کون کہتا ہے کل جاؤں گا۔ ابھی جانے کی تاریخ مقرر نہیں ہوئی۔

ج۔ '''میں' کل دہلی جاؤں گا'': _ یعنی اور لوگ پتہ نہیں کب جائیں گے۔ میں کل جاؤں گا۔

د۔ ''میں کل دہلی 'جاؤں گا۔''' _ یعنی اور کوئی جائے یا نہ جائے میں ضرور جاؤں گا۔

ہ۔ ''میں 'کل' دہلی جاؤں گا _ یعنی آج یا پرسوں نہیں کل۔

و۔ ''میں کل 'دہلی' جاؤں گا۔ یعنی بمبئی یا بنگلور نہیں جاؤں گا۔

اب ہم یہاں ٹوبہ ٹیک سنگھ کے پہلے یا آغاز کے جملے کو لیتے ہیں اور دیکھتے ہیں کہ ایک ہی جملے میں مختلف الفاظ پر زور دینے سے کیا معنوی فرق پیدا ہوتا ہے۔

''بٹوارے کے دو تین سال بعد پاکستان اور ہندوستان کی حکومتوں کو 'خیال' آیا کہ'' ......

یہاں 'خیال' پر زور ہے۔ مگر اس جملے کی قرأت یوں بھی کی جاسکتی ہے کہ 'دو تین سال' پر زور دیا جائے۔

''یعنی بٹوارے کے 'دو تین سال بعد' پاکستان اور ہندوستان کی حکومتوں کو خیال آیا کہ'' ......

یا پھر قرات یوں کی جائے کہ 'دو تین سال بعد' اور 'خیال' دونوں پر زور دیا جائے۔

''بٹوارے کے ''دو تین سال بعد'' پاکستان اور ہندوستان کی حکومتوں کو ''خیال'' آیا کہ'' ......

صرف چند مثالیں ہیں۔ اقتباسی علامات پر زور دینے ان کی مختلف طرح قرأت کرنے
پر معنی کا فرق صادر ہو رہا ہے اسے ادبی اہلیت کی حامل قاری ہونے کے ناطے آپ دریافت
کیجیے، جو اس کی تشریح یا وضاحت کر کے اس کے حتمی معنی متعین کرنے کی کوشش نہیں کرنا چاہتا
ہوں، میں اقتباسی نشانات والے الفاظ تبدیل کر سکتے ہیں یعنی کسی دوسرے لفظ مثلاً
کیونکہ آپ یہ
کے بجائے خیال کے حکومتوں پر زور دے سکتے ہیں۔ اس لیے میری تشریح، اس کی حتمی معنی یا تشریح
نہیں ہے بلکہ بہت سی اور تشریحات کی طرح محض ایک تشریح ہو گی اس لیے آپ اپنی تشریح یا معانی
کا تعین خود کیجیے تا کہ اس متن کا کھلا پن برقرار رہے، جیسا کہ وہ ہے۔
اردو نثر بالخصوص فکشن کا مطالعہ کرتے وقت علم معانی سے، یعنی وہ علم جس میں ہم یہ دیکھتے
ہیں کہ لفظ اپنے لغوی اور حقیقی معنوں میں یعنی لغت کے عین مطابق استعمال ہوئے ہیں یا نہیں، تو
کام لیا جاتا ہے، لیکن علم بیان اور علم بدیع کو ایک طرف ڈال دیا جاتا ہے۔ ہم نے یہ سمجھ لیا ہے کہ علم
بیان اور بدیع صرف شاعری کے محاسن کو سمجھنے کے لیے ہے کیونکہ ''کلام'' کو ہم نے صرف شاعری
تک محدود کر دیا ہے۔ ہاں البتہ وہ نثر جو اپنی ظاہری شکل و صورت میں ہی شاعری کے مثنیٰ یعنی
''شاعرانہ'' ہو۔ دوسرے الفاظ میں وہ نثر ''شعری محاسن'' تشبیہ، استعارہ، ترصیع، سجع، متوازی اور
موازنہ کی حامل ہو تو اس وقت نقاد ضرور فصاحت و بلاغت وغیرہ کا ذکر کرتے ہیں۔ خاص طور پر
جب وہ داستانوں سے لے کر آزاد و سرشار تک کی نثر کا مطالعہ کر رہے ہوتے ہیں، لیکن جدید فکشن
جو بیسویں صدی میں پیدا ہوئی، بالخصوص وہ جو حقیقت پسندی کے نام سے منسوب کی جاتی ہے، اس
نثر کے مطالعہ کے لیے ہم نے اپنے علم البلاغہ یعنی علم بیان اور علم بدیع سے خاطر خواہ کام نہیں لیا۔
دوسرے الفاظ میں ہم نے اپنے تہذیبی علم اور روایت کی روشنی میں جدید نثر کی تفہیم کے کوئی اصول
وضع و مرتب نہیں کیے اور نہ ہی مغرب کی فکشن کی شعریات اور تنقید کے اصولوں سے مکمل استفادہ
کر سکے، (عمل تنقید میں)، یعنی اردو فکشن کی شعریات کے نہ ہونے سے اردو فکشن جس توجہ، محنت
اور استحسان کا مستحق تھا اور ہے وہ اسے حاصل نہیں ہو سکا۔ اردو کے بہت سے اچھے افسانے اور
ناول وہ مقام حاصل نہیں کر سکے جس کے وہ حق دار ہیں۔ اس کی وجہ یہی ہے کہ ان کی تفہیم، پرکھ اور
قدر کے تعین کے لیے جس تنقیدی بنیاد اور معیار کی ضرورت ہے وہ اردو میں دستیاب نہیں ہے۔ کوئی
چیز اگر اچھی اور خوب صورت ہے تو سب ہی واہ واہ کہیں گے مگر اصل سوال یہ ہے کہ اچھی یا خوب

صورت ہے تو کیسے، کیوں، کس طرح؟ وہ کون سے اجزا یا عناصر ہیں جو اسے خوب صورت بنائے ہیں یا بنا رہے ہیں؟ یہ بتانا بنیادی طور پر نقاد کا کام ہے مگر جہاں یہ بتانے کے لیے کہ کوئی چیز کیوں اچھی، خوب صورت یا اہم ہے، کوئی بنیادی اصول/ معیار (فکشن کی شعریات کے تناظر میں) ہی دستیاب نہ ہو۔ تو نقاد خاموش رہنے یا آموختہ دہرانے کے سوا اور کیا کرے گا؟ سو آموختے دہرائے جا رہے ہیں۔

Irony، لغویت اور پاگل خانہ:

میرا بنیادی موقف یہ ہے کہ افسانہ ٹوبہ ٹیک سنگھ کا لہجہ Ironic ہے۔ اس لیے پورے افسانے کا مطالعہ ایک Irony کے طور پر کیا جا سکتا ہے یا کیا جانا چاہیے۔

اس افسانے میں منٹو کا سارا آرٹ بظاہر سادہ مگر پُر مار جملوں اور پاگلوں کی (بظاہر) بے معنی حرکتوں اور گفتگو میں پوشیدہ ہے۔

کہا جاتا ہے کہ انسان ہمیشہ اپنے تجربے کی غیر معقولیت سے دست و گریباں رہا ہے لیکن ایسے کم لوگ رہے ہیں جنھیں اس غیر معقولیت کا ادراک ہوا ہے اور انھوں نے اسے تسلیم کیا ہے۔ یہ تصور کی زندگی لغو ہے یا لغویت کی حامل ہے کوئی نیا تصور نہیں ہے۔ انسانی رویے اور کردار میں لازمی لغویت کی آگاہی دنیا کے بیشتر اہم اور بڑے ادیبوں کی تحریروں میں Inherent رہا ہے۔ ان میں ارشتوفینز، چوسر، سروینٹیس، مولیئر، سوئفٹ، پوپ، بلزاک، ڈکنس اور دوستوفسکی سمیت اور کئی نام گنائے جاتے ہیں۔ بہرحال homo absurdus کو صدیوں پہلے متعین معانی مل گئے تھے۔ کائنات میں، اور انسانی تاریخ میں آدمی کی بظاہر بے مقصد کردار اور حیثیت کا مقبول عام تصور یہ رہا ہے کہ اس کی زندگی اور اعمال کا کوئی معقول، قابل فہم جواز نہیں ہے۔ کھانا، پینا، جینا، مرنا...... سوچنا کچھ، ارادہ کچھ اور ہونا کچھ اور، عمل کچھ، نتائج کچھ اور امید و توقعات کچھ اور حاصل کچھ اور، کہتے ہیں کہ Irony زندگی کی اسی وقوف اور ادراک سے پھوٹتی ہے دوسرے الفاظ میں Irony زندگی کی لغویت سے پھوٹتی ہے اور یہ بھی کہا جاتا ہے کہ خدا سب سے بڑا Ironsst ہے جو ایک فاصلے اور لاتعلقی سے انسان کی مضحکہ خیز اور لغو حرکات کو دیکھ رہا ہے۔

Irony کی کوئی ایک حتمی تعریف نہیں ہے بلکہ اس کی مختلف شکلیں ہیں۔ جن پر مختلف ادیبوں، فلسفیوں اور نقادوں نے اپنے اپنے مزاج کے اعتبار سے زور دیا ہے۔ مثلاً Irony کی وہ

شکل، جو الفاظ اور ان کے معانی کے درمیان فرق، متناقض اور ان کے بے موقع یا بے میل پن سے پیدا ہوتی ہے یا پھر وہ عمل اور اس کے نتائج یا مظہر اور حقیقت کے مابین فرق واختلاف اور بے میل پن کے درمیان ادراک پر مشتمل ہوتا ہے۔ ان تمام حالتوں میں لغو یا لغویت absurdity اور پیراڈاکسیکل عنصر موجود ہوتا ہے یا کام کرتا ہے۔ مظہر اور عمل (نتائج) اور توقع اور حقیقت کے مابین بے موقع و بے میل پن اور فرق واختلاف مختلف شکلوں میں ظاہر ہوتا ہے۔

الف۔ یہ discrepancy فرق یا اختلاف، اس طرح بھی ظاہر ہوسکتا ہے کہ کوئی کچھ کہہ رہا ہو (لفظ کچھ ہوں) اور اس کا اصل مقصد (معانی) کچھ اور ہوں یا برآمد ہو رہے ہوں۔

ب۔ کوئی توقع کسی ایک واقعہ کے رونما ہونے کی کر رہا ہو اور رونما یا واقع کچھ اور ہو جائے۔

ج۔ بظاہر کسی چیز کے سچ ہونے (نظر آنے) اور حقیقتاً کیا سچ ہے، کے درمیان جو فرق ہے، اس صورت میں ظاہر ہو۔

Irony کا اطلاق واقعات، صورت حال یا کسی فن پارہ کے ساختیاتی عناصر Structural elements پر بھی ہوسکتا ہے محض بیانات پر نہیں۔

Irony کو عموماً پلک جھپکنے سے تعبیر کرتے ہیں جس میں سننے یا پڑھنے والے سے یہ توقع کی جاتی ہے کہ وہ اس کا ''نوٹس'' لیں گے۔ اس طرح وہ اس ''راز'' میں شریک ہوں گے جو ظاہری الفاظ کے پردے میں ہے۔ اگر Irony کا ''نوٹس'' نہیں لیا گیا تو پھر وہ اپنا اثر دکھانے میں کامیاب نہیں ہوتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں ادیب، قاری کی عدم توجہ، کم علمی، بے خبری، الفاظ و زبان کی باریکیوں سے لاعلمی کے سبب اپنا فن جو اس نے الفاظ و زبان کے ذریعے برتا ہے، پہنچانے میں ناکام ہو جاتا ہے۔

یہاں Irony تک پہنچنے کے لیے ادیب سے زیادہ قاری کی ذمہ داری بڑھ جاتی ہے۔ اس کا ''ادبی اہلیت'' کا حامل ہونا ضروری ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں تربیت یافتہ قاری اور غیر تربیت یافتہ قاری کا فرق سامنے آتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ Irony کی اتنی شکلیں اور اس کے بعض ایسے باریک اظہار ہیں کہ تربیت یافتہ، ادبی اہلیت کا حامل قاری بھی بعض اوقات اس wink، پلک جھپکنے کا ''نوٹس'' نہیں لے پاتا ہے۔

کہا جاتا ہے کہ Ironist نقاب پہنے ہوئے ہوتا ہے جسے ایک خاص مقام پر بحیثیت

''نقاب'' کے پہچاننا یا اس کا وقوف حاصل کرنا ضروری ہے۔ Irony کی پیراڈوکسیکل نیچر نے
اسے لکھنے والوں کے لیے بھی ایک مشکل فارم بنا دیا ہے۔ Irony کو ادیب اور خطیب اظہار کے
عمومی طریق کار کے طور پر استعمال کرتے ہیں اس لیے یہ ممکن ہے کہ کوئی قاری ادیب کے مجموعی
لہجے کو Ironic کہے۔ جیسا کہ ہم ٹوبہ ٹیک سنگھ میں دیکھتے ہیں کہ ادیب کا مجموعی لہجہ Ironic ہے۔
خواہ وہ افسانے کے راوی کے بیانات ہوں یا صورت حال، یا پاگلوں کے مکالمے اور حرکات، جو
لطیفوں کی شکل میں بیان ہوئے ہیں، مجموعی طور پر Ironic ہیں۔ خواہ وہ افسانے کا ابتدائی
پیراگراف ہو یا پاگل کا خود کو خدا کہنا، پاگل کا پھسل گرنا ہو یا کپڑے اتار کے ننگ دھڑنگا یا پھر اینگلو
انڈین پاگلوں کے اندیشے اور تشویش، مجموعی طور پر Ironic ہیں۔

یہاں ہم Irony کی چند مثالوں کو دیکھتے ہیں، مثلاً اینگلو انڈین پاگل۔

> ''یورپین وارڈ میں دو اینگلو انڈین پاگل تھے۔ ان کو جب معلوم ہوا کہ انگریز چلے
> جائیں گے تو ان کو بہت رنج ہوا۔ وہ چھپ چھپ کر گھنٹوں اس مسئلہ پر گفتگو کرتے
> رہتے کہ ''پاگل خانے'' میں ان کی ''حیثیت'' کس قسم کی ہوگی۔ یورپین وارڈ رہے گا یا
> اڑ جائے گا۔ بریک فاسٹ ملا کرے گا یا نہیں۔ کیا انہیں بلڈی انڈین چپاتی تو زہر مار
> نہیں کرنی پڑے گی۔''

قاری اگر ہندوستان اور پاکستان کی سماجی، تہذیبی، مذہبی اور سیاسی صورت حال سے آگاہ
ہے تو وہ اس تحریر میں موجود wink کا ''نوٹس'' لے کر Irony سے حظ اٹھائے گا۔ یہاں ایک طرح
کی ساختی یا ساختیاتی Structural Irony کام کر رہا ہے۔ جو بقول ایم۔ ایچ۔ ابرامز 'مصنف کے
منشا یا ارادے کے علم کی جان کاری پر انحصار کرتا ہے جسے قاری تو Share شیئر کرتا ہے لیکن فکشنل
کردار کا منشا نہیں ہوتا ہے۔ دراصل اس میں حقیقت اور توقعات کے درمیان جو گیپ، تناقص اور
بے میل پن ہے اس کو اجاگر کیا جاتا ہے۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ میں دو اینگلو انڈین پاگلوں کی صورت حال
اس کی ایک نہایت عمدہ مثال ہے۔ عمدہ ان معنوں میں کہ یہ Understatements ہونے کے
سبب یہ wink آسانی سے نظروں میں نہیں آتا ہے۔

دونوں پاگلوں کی توقعات سے ہٹ کر، حقیقت یہ ہے کہ انگلو انڈین دوہری نسل Biracial
ہے جو انگریز اور ہندوستانی کے بیچ کہیں معلق ہے۔ معلق ان معنوں میں کہ انگریز کی اولاد ہونے کی

بچہ ہے۔ خود کو انگریز سمجھتا ہے (نفسیاتی طور پر) مگر ماں کی ہندوستانی ہونے کی وجہ سے انگریز اسے انگریز نہیں مانتا ہے (حقیقی صورت حال)۔

انگریزی بولنے (زبان) کے سبب وہ خود کو ہندوستانیوں سے برتر، حکمراں قوم کا فرد سمجھتا/ سمجھتی ہے بشمول ان کے ساتھ مشترکہ مذہب کی حامل ہونے کے۔ اسے ایک لمحہ کے لیے بھی یہ خیال نہیں آتا ہے کہ وہ شکل وصورت کے لحاظ سے ویسا ہی ہندوستانی ہے جیسے دوسرے۔ اینگلو انڈین کا اپنے حقیقی صورت حال کو نہ سمجھنا بذات خود ایک Irony ہے۔ یعنی حقیقت کچھ اور ہے اور وہ سمجھ کچھ اور رہا/ رہی ہے۔

پھر ان دونوں پاگلوں کا ہندوستان کی آزادی کی صورت حال کو انگریز کے نقطہ نظر سے دیکھنا یا یوں دیکھنا گویا وہ انگریز ہیں۔ جبکہ حقیقت یہ ہے کہ اینگلو انڈین کو ان کے مذہب (عیسائیت)، دوہری نسل Bi-racial اور اقلیت میں ہونے کی وجہ سے ہندوستان اور پاکستان کے ہندو اور مسلمان چشم حقارت سے دیکھتے یا خود سے کمتر اور حقیر سمجھتے ہیں جبکہ وہ انگریز کی اولاد ہونے (انگریزی بولنے) کے تعلق سے خود کو برتر سمجھے ہوئے ہیں۔

ظاہر ہے یہ ساری باتیں منٹو نے نہیں لکھی ہیں اس نے قاری کی ''ادبی اہلیت'' پر بھروسہ کرتے ہوئے اس پر چھوڑ دی ہیں کہ وہ اس wink کو گرفت میں لے لے۔ کیونکہ Irony بیشتر Understatements پر انحصار کرتا ہے، جو قاری سے مطالبہ کرتا ہے کہ اس کو پہچان لے کہ مصنف یا کرداروں کچھ چیزوں کو اس طرح بیان کررہا ہے کہ اس کی ظاہری یا نمایاں اہمیت اور معنویت کو کم سے کم کر کے پیش کرے۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ ایسی مثالوں سے پُر ہے۔ مثلاً اس پاگل کا واقعہ جو بظاہر لطیفہ معلوم ہوتا ہے۔

> ''ایک نہاتے نہاتے مسلمان پاگل نے ''پاکستان زندہ باد'' کا نعرہ اس زور سے ''بلند'' کیا کہ فرش پر پھسل کر گرا اور بے ہوش ہو گیا۔''

فریڈرک شلیگل نے Troilus and Cressida میں Irony ان مقامات اور واقعات میں دریافت کی ہے جہاں بہترین تقریر اور عظیم الشان خیالات نتیجہ کچھ بھی پیدا نہیں کرتے یا ان سے کچھ بھی حاصل نہیں ہوتا۔ اسی طرح پاکستان کے حوالے سے یا پاکستان کے بارے میں سیاسی، سماجی، تہذیبی اور مذہبی Rhetoric کو دیکھیں تو اس میں بلند آہنگ خطابت، پر جوش اور جذبات

سے پُر تحیر اور عظیم الشان تصورات اور خیالات کی بھرمار ہے۔ خوابوں کی سرزمین، روحانی سفر اور وابستگی کا کرشمہ، اسلام کا قلعہ، عظیم ترین تہذیب کے وارث اور امین، جمہوریت وانسانیت کے علم بردار وغیرہ جیسے تراکیب اور فقروں کا ایک شور ہے جبکہ حقیقت یعنی حقیقی عملی زندگی بالکل اس کے برعکس ہے۔ پاکستان کی پوری سوسائٹی ایک Ironic دنیا میں جی رہی ہے جہاں عظیم الشان خیالات کا نتیجہ صفر ہے۔ اب ایک بار پھر ''نہاتے نہاتے پاگل کے پرجوش ''پاکستان زندہ باد'' کا نعرہ ''بلند'' کرنے اور اس کا نتیجہ، فرش پر پھسل کر گرنے اور بے ہوش ہونے، والا حصہ پڑھیے۔ (یہاں لفظ بلند کا جواب نہیں) یہاں پاکستان زندہ باد کے نعرے کی بلندی اور فرش پر پھسل کر گرنے اور بے ہوش ہونے کی ڈرامیٹک Irony نے ایک مضحک خیز صورت اختیار کرلی ہے۔ یعنی عظیم الشان خیال اور نتیجہ اس کے برعکس۔

اسی طرح ایک پاگل کا پاکستان اور ہندوستان کے بجائے ''درخت'' پر ہی رہنے کا فیصلہ کرنا بہت معنی خیز ہے۔ کیونکہ ہندوستان اور پاکستان کے شور شرابہ و ہنگامہ، پاکستان کا محل وقوع (پاگلوں کو نہیں معلوم یہ کیا ہے اور کہاں ہے؟ خیر اس وقت تو کسی کو بھی معلوم نہیں تھا کہ کہاں ہے (ہوگا؟)

یہ ایسے معاملات تھے جنھوں نے انھیں چکرا دیا تھا (عملاً سارے، پورا ہندوستان چکرایا ہوا تھا) کیونکہ یہ تو انھیں علم تھا کہ ہندوستان کی جو ''مکانی'' صورت ہے، آپ اسے محل وقوع بھی کہہ لیجیے۔ اس میں پاکستان نام کی کوئی جگہ (مقام/ مکان) نہیں ہے۔ وہ الحاق annexation سے تو واقف تھے کہ کوئی بھی طاقت ور ملک یا حکمران کسی چھوٹے ملک/ خطے یا علاقے کو اپنے ساتھ ملا لیتا ہے۔ یہ ایک قدیم سیاسی مظہر تھا مگر اس صورت میں بھی دونوں، الحاق کرنے والے اور ملحق annexed دونوں کی ''مکانی'' صورت واضح ہوتی تھی۔ یعنی دونوں 'مکان' یا محل 'وقوع کے طور پر وجود رکھتے تھے۔ ان معنوں میں کہ وہ ایک الگ شناخت اور نام رکھتے تھے، لیکن یہ وقت کے کسی ایک خاص لمحے میں اعلان کر دینے، ایک تصوراتی لکیر کھینچ کر پرانی زمین کو نئے نام سے نئی شناخت دینے کا عمل یعنی نئی قوم/ ریاست یا وطن بنانے کا عمل نوآبادیاتی نظام کے خاتمے کے پروسس سے جڑا ہوا تھا۔ یہ بالکل ایک نیا مظہر تھا۔ یہی وجہ تھی کہ

''پاگل خانے میں وہ سب پاگل جن کا دماغ پوری طرح ماؤف نہیں ہوا تھا اس مخمصے

میں گرفتار تھے کہ وہ پاکستان میں ہیں یا ہندوستان میں۔ اگر ہندوستان میں ہیں تو پاکستان کہاں ہے۔ اگر وہ پاکستان میں ہیں تو یہ کیسے ہوسکتا ہے کہ وہ کچھ عرصہ پہلے یہیں رہتے ہوئے بھی ہندوستان میں تھے۔''

ظاہر ہے یہ سارا معاملہ اتنا سادہ نہیں تھا کہ اسے اتنی آسانی سے پاگل سمجھ سکتے جبکہ یہ بڑے معقول لوگوں کی سمجھ میں نہیں آ رہا تھا۔

اس افسانے کی خوبی یہی ہے چونکہ کردار پاگل ہیں اس لیے ان کا پے چیدہ، نا قابل فہم سیاسی تہذیبی صورت حال کو نہیں سمجھنا ہمارے لیے (معقول؟ لوگوں کے لیے) قابلِ قبول ہو جاتا ہے۔ اس 'دھوکہ' اور Pretence کے ساتھ جیسے یہ ساری صورت حال ہمارے لیے دو اور دو چار کی طرح سادہ آسان اور قابلِ فہم ہے۔ وہ پاگل ہیں جو اس پے چیدہ تاریخی صورت حال کو نہیں سمجھ رہے ہیں۔ ہم تو سمجھتے ہیں۔ یہ وہ بنیاد ہے جس پر یہ کہانی ہم سب کے لیے (معقول لوگوں کے لیے) قابل قبول ہو جاتی ہے کہ یہ ہماری ''معقولیت'' فہم و فراست اور ''سمجھ داری'' کی توثیق کرتی ہے۔ یہ وہ دھوکہ ہے جو کہانی پڑھتے ہوئے ہم خود کو دیتے ہیں اور اس دھوکے کا اہتمام منٹو نے نہایت فن کاری کے ساتھ کیا ہے۔ منٹو کا یہی آرٹ ٹوبہ ٹیک سنگھ کا کمال ہے جو اسے دوسرے افسانوں سے ممتاز کرتا ہے۔

اب آپ فرض کر لیجیے یہ سارے کردار پاگل نہیں ہوتے بلکہ ''نارمل''، ''معقول'' لوگ ہوتے، میری اور آپ کی طرح تو کیا نتیجہ نکلتا؟ کیا ایسی کہانی لکھی جا سکتی تھی؟ بالکل نہیں۔ کیونکہ سارے نارمل، معقول کردار ہندو، مسلمان، سکھ، عیسائی بن جاتے یا اس کے برعکس ہوتا تب بھی۔ میرا مطلب ہے اگر مسلمان کردار تقسیم کا مخالف ہوتا، تو نیشنلسٹ کہلاتا۔ اگر تقسیم چاہتا تو مسلم لیگی و علاحدگی پسند۔ اگر ہندو/سکھ کردار تقسیم کی مخالفت کرتا تو اکھنڈ بھارت یا ہندو غلبہ کا حمایت اور اگر تقسیم کی حمایت کرتا تو، ہندو نقطہ نظر سے، ہندوستان دشمن اور مسلمانوں کے نقطہ نظر سے انصاف پسند یا کمیونسٹ۔ (یادر ہے کہ کمیونسٹ پارٹی آف انڈیا نے پاکستان کی حمایتی دوسرے الفاظ میں تقسیم کی حمایت کی تھی) دوسرے الفاظ میں نارمل، معقول کردار کسی نہ کسی نقطہ نظر یا آئیڈیالوجی کی ترجمانی کرنے لگ جاتے یا انھیں کسی نہ کسی آئیڈیالوجی سے نتھی کر دینا بہت آسان ہو جاتا۔ افسانہ نگار کی، بزعم خود، تمام تر ''غیر جانب داری'' اور ''معروضیت'' کے باوجود۔ قاری اس کردار

اور بیان کی روشنی میں اس کی تشریح و تعبیر کرتا اپنے ذاتی تعصبات اور آئیڈیالوجی کے ساتھ۔
منٹو نے اس صورت حال کو یوں بیان کیا ہے۔

"ہندو اور مسلمان دھڑا دھڑ مر رہے تھے۔ کیسے مر رہے تھے۔ کیوں مر رہے تھے۔ ان سوالوں کے مختلف جوابات تھے۔ بھارتی جواب، پاکستانی جواب، انگریز جواب، ہر سوال کا جواب موجود تھا مگر اس جواب میں حقیقت تلاش کرنے کا سوال پیدا ہوتا تو اس کا کوئی جواب نہ ملتا۔"

اس لیے منٹو نے اس پے چیدہ تہذیبی، سیاسی صورت حال، جس میں ہر طرف خون بکھرا ہوا تھا، کا بھارتی پاکستانی اور انگریز جواب سے بچتے ہوئے حقیقت تلاش کرنے کی کوشش کی اور اس کے لیے پاگل کرداروں کا انتخاب کیا، جو نہ ہندو تھے نہ مسلمان اور نہ ہی سکھ وہ صرف پاگل تھے۔ بنیادی نقطہ جس پر میں زور دینا چاہتا ہوں وہ یہ کہ پاگل کرداروں کے بغیر یہ کہانی اس طرح لکھی نہیں جا سکتی تھی۔ یہ پاگل کردار اس افسانے کے Intrinsic، لازمی اور قدرتی عناصر ہیں۔ پانی کی طرح، H2O کو علاحدہ کریں تو پانی پانی نہیں رہے گا۔

دوسری بات منٹو کے فن کے حوالے سے ہے۔ اس افسانے کا کمال یہ ہے کہ اس میں پاگل کرداروں کو ایک طرح سے "پردے" کے طور پر استعمال کیا ہے، جو عام قاری کو دھوکہ دینے کے لیے استعمال ہوتا ہے کہ یہ پاگل ہیں (غیر معقول، ابنارمل) جن کی سمجھ میں اتنی سی بات نہیں آتی ہے کہ پاکستان کہاں ہے؟ یا لاہور بیٹھے بیٹھے ہندوستان سے پاکستان کیسے ہو گیا؟ یعنی اس تہذیبی/ سیاسی تاریخی صورت حال میں جو پے چیدگی تھی، جو سوالات تھے (جو وقت نے اب لا کر ہمارے "معقول" لوگوں کے سامنے کھڑے کر دیئے ہیں جن پر نہ ہم غور کرتے ہیں اور نہ ہی سیکھتے ہیں۔ مشرقی پاکستان کے تجربے کے بعد بھی) ان کو Under statements کے طور پر، ان کی شدت، اہمیت اور پے چیدگی کو کم سے کم کر کے بلکہ ایک طرح سے مضحک کر کے، پاگلوں کی زبانی اور عمل میں پیش کر دیتے ہیں تاکہ سوالات کی شدت، صورت حال کی پے چیدگی اور gravity کو محسوس کرنے کے بجائے آپ ہنسیں اور ان کو بے وقوف سمجھیں جو اس gravity کو محسوس کر رہے ہیں۔ اور Irony طنز کے طور پر نہ ابھرے۔ اس طرح وہ اپنے آرٹ اور زبان کو اس ظاہری "پردے" کے پیچھے چھپا دیتے ہیں۔

یہ بالکل ویسا ہی ہے جیسے سیب کا درخت سے زمین پر گرنے سے ایک ''بے وقوف'' آدمی
پوچھتا ہے کہ ''یہ زمین پر کیوں گرا۔'' اتنی سی بات اس کی سمجھ میں نہیں آتی ہے کہ زمین پر نہیں گرے
گا تو کیا آسمان پر جائے گا؟ مگر سوال اپنی جگہ قائم ہے کہ 'زمین پر کیوں گرا؟'
اوپر کیوں نہیں گیا؟

آج ہم اور آپ قانون کشش ثقل کے بارے میں جانتے ہیں۔ اس لیے اس بے وقوف
آدمی کے احمقانہ سوال کی 'ابنارملٹی' اور 'حمق' کا صحیح اندازہ نہیں ہوتا ہے کہ یہ اکیسویں صدی ہے۔
آپ فرض کیجیے، یہ سوال سترھویں ۱۷ ویں صدی میں پوچھا گیا ہے۔ جہاں قدرت کا قانون ہے
کہ سورج مشرق سے 'نکلتا' اور مغرب میں غروب ہوتا ہے کیونکہ ''سورج گردش کر رہا ہے۔'' کوئی
چیز اوپر پھینکیں گے تو وہ نیچے گرے گی کہ یہ قدرت کا قانون ہے۔ اس لیے یہاں کیوں کا سوال ہی
نہیں اٹھتا ہے کہ جواب موجود ہے یعنی قدرت کا قانون۔ مگر آپ سوال اٹھائیں۔ کیوں؟ سیب
درخت سے زمین پر کیوں گرتا ہے؟ تو اس سے زیادہ احمقانہ، جہالت پر مبنی اور مشتعل کرنے والا
کوئی سوال ہی نہیں ہوسکتا ہے۔ شکر ہے اس زمانے میں پاگل خانے نہیں تھے ورنہ نیوٹن کو 'نارمل اور
معقول' لوگ پاگل خانے میں داخل کرا دیتے اور نیوٹن ٹوبہ ٹیک سنگھ کے پاگلوں میں سے ایک
ہوتا۔ فرق صرف اتنا ہے کہ نیوٹن نے سائنس/ فزکس کے بارے میں یعنی انھیں ان کی مرضی اور
خواہش کے بغیر ایک لغو صورت حال میں دھکیل دیا ہے جو نہ صرف ان کا انتخاب نہیں ہے بلکہ پسند
بھی نہیں ہے۔ پاگل ایک خارجی تبدیلی کو، جو ان کے لیے ناقابل فہم ہے، داخلی طور پر resist کر
رہے ہیں۔ قطع نظر اس Irony کے، کہ درخت آسمان پر نہیں ہے بلکہ ہندوستان یا پاکستان میں کہیں
ہے لیکن پاگل کا درخت پر رہنے کا فیصلہ اس پاکستان/ ہندوستان کی پیچیدہ تہذیبی، سیاسی، ناقابل فہم
صورت حال کو رد کرنے کا عمل ہے اور یہی عمل افسانے کے اختتام پر بشن سنگھ عرف ٹوبہ ٹیک سنگھ کا
مرنے کے لیے ''نومین لینڈ'' کے انتخاب میں نظر آتا ہے۔ ''نومین لینڈ'' کسی کی بھی زمین نہیں
ہے نہ پاکستان کی نہ ہندوستان کی۔ لیکن ظاہر ہے زمین کا وہ ٹکڑا ہے تو پاکستان، ہندوستان کی
سرزمین کا ہی حصہ ہے جسے 'نومین لینڈ' کا ''نام'' دیا گیا ہے بالکل ویسے ہی پاکستان/ ہندوستان کی
سرزمین پر ہی کہیں وہ درخت ہے۔ جہاں وہ پاگل، پاکستان/ ہندوستان قضیہ سے ہٹ کر، الگ
رہنا چاہتا ہے۔ یہاں بشن سنگھ کی ''اوپڑی دی گڑ گڑ دی'' والی لایعنی گفتگو پاکستان اور ہندوستان

دونوں کو ''در فٹے منہ'' کہنا ذہن میں رکھیے۔

درخت پر رہنے کا فیصلہ ہو یا نو مین لینڈ پر مرنے کا، پاگلوں کے لیے تقسیم کی صورت حال
اور ہولناک تھی جس سے وہ دوچار تھے۔ مجھے اس حوالے سے سب سے شدید ردِّعمل اس پاگل کا
نظر آتا ہے۔ جسے افسانہ کے راوی نے یوں بیان کیا ہے۔

''ایک ایم۔ ایس۔ سی پاس ریڈیو انجینئر جو مسلمان تھا اور دوسرے پاگلوں سے بالکل الگ تھلگ باغ کی ایک خاص روش پر سارا دن خاموش ٹہلتا رہتا تھا۔ یہ تبدیلی نمودار ہوئی کہ اس نے تمام کپڑے اتار کر دفع دار کے حوالے کر دیے اور ننگ دھڑنگ سارے باغ میں چلنا شروع کر دیا۔''

مسلمان پاگل انجینئر کا یہ عمل پاکستان/ ہندوستان کے قضیہ کی ناقابلِ فہم صورت حال کے بغیر محض ایک پاگل کا عمل ہے جس کے کوئی بھی معنی نہیں ہوں گے (دوسروں کے لیے) سوائے اس کے کہ ننگ دھڑنگ پھرنا پاگل یا پاگلوں کے معمول کے عمل میں سے ایک ہے۔ یہ عمل اپنے سبب، سیاق و سباق یا پس منظر کی غیر موجودگی یا نہ ہونے کی وجہ سے ایک لایعنی عمل ہے۔ لایعنی ان معنوں میں کہ ہمیں نہیں معلوم وہ کیوں ننگا ہے یا اس نے کپڑے کیوں اتارے ہیں، لیکن جیسے ہی اس عمل کو سبب، پس منظر یا سیاق و سباق یعنی ہندوستان/ پاکستان کی تقسیم کا تنازعہ مل جاتا ہے تو یہ ننگ دھڑنگ ہونا ایک ردِعمل، نتیجہ یا جواب بن جاتا ہے اس ساری لغو صورت حال کا۔ یعنی کسی کی بات کے جواب میں کوئی کپڑے اتار کے ننگا ہو کر کھڑا ہو جائے کہ یہ ہے میرا جواب۔ اس ساری صورت حال کا جس سے پاگل دوچار تھے یہ وہ جواب ہے جو الفاظ میں ادا نہیں ہو سکتا ہے یہاں الفاظ ناکافی ثابت ہوتے ہیں اس ردِعمل کی وضاحت کے لیے۔ امریکی who cares اس کے مقابلے میں کچھ بھی نہیں ہے۔

یہ ہے پاکستان/ ہندوستان کے سارے بحث و تکرار، ہمارے جھگڑے فساد اور خون خرابے کا جواب۔ ہندوستان/ پاکستان کے اس سارے قضیے کا اس سے شدید اور بڑا ردِعمل کوئی ہو ہی نہیں سکتا تھا کہ آدمی کپڑے اتار کے ننگا ہو کر کھڑا ہو جائے۔

ہپ ٹلا ___ پاگل کردار کیوں؟

ٹوبہ ٹیک سنگھ پاگل کرداروں کے بغیر لکھا ہی نہیں جا سکتا تھا۔ اپنی تہذیبی اور سیاسی تاریخ کے

اس خاص لمحے میں ہندوستان کے لوگ جس نا قابل فہم، لغو، پرتشدد اور ہولناک صورت حال سے گزر رہے تھے۔ اگر معقول لوگوں کو اس کی لغویت اور ہولناکی نظر آ جاتی تو وہ اس کے مرتکب کبھی نہ ہوتے۔ یہ لغویت صرف پاگل کی نظروں سے ہی دیکھی اور بیان کی جا سکتی تھی۔ Irony یہ ہے کہ اگر پاگل کو کوئی صورت حال لغو نظر آئے یا وہ اسے بیان کرے تو ہم باہوش، معقول لوگ اسے صورت حال کی لغویت کے بجائے پاگل کی اپنی لغویت (ذہنی حالت) کے طور پر لیتے اور سمجھتے ہیں۔ اس لیے منٹو کے لیے یہ آسان تھا کہ وہ ایسی پرتشدد، ہولناک مگر لغو صورت حال کو، جو ہوش مند فریقین کی پیدا کردہ ہے، پاگل کی زبان سے بیان کر کے خود کو ان کے ''تعصب اور تشدد'' سے محفوظ رکھے۔ اس لیے ٹوبہ ٹیک سنگھ کے لیے پاگل کرداروں کا انتخاب منٹو کی انتہائی درجہ کی فن کارانہ بصیرت کو ظاہر کرتا ہے۔

Roy Porter روئے پورٹر کے مطابق پاگل کی آواز بے دخل کیے ہوئے کی مصدقہ آواز ہے۔ اور ایک طرح سے حاوی اور مقتدر رالیٹ Elite کی طاقت اور دبے ہوئے تشدد اور امتیاز کے خلاف احتجاج کے کورس کی رہنمائی کرتا ہے۔ پاگل پن منافقت اور دوغلے پن hypocrisies، دوہرے معیار اور ''معقول سوسائٹی'' کے بے رحمانہ قساوت پر مبنی غفلت اور بے خبری (جہالت) کو نمایاں کر کے سامنے لاتا ہے۔

سترھویں صدی کے ڈرامہ نویس نیتھیئیل لی Nathaniel Lea اپنے بیتھلیم Bethlem، یہ دنیا کا سب سے پہلا پاگل خانہ تھا جہاں ''پاگل'' کو ''نارمل'' زندگی اور دنیا سے الگ کر دیا گیا، بھیجے جانے کے خلاف احتجاج کرتے ہوئے کہتا ہے کہ

> ''وہ مجھے پاگل کہتے تھے۔ میں ان کو پاگل کہتا ہوں لیکن وہ زیادہ تھے۔ انہوں نے مجھے ہرا دیا۔''

اس وقت مجھے ایل، ایس، ڈی لینگ کی Anti Psychiatry کا یہ سلوگن یاد آ رہا ہے۔

Do not adjust your mind, there is fault in reality.

لیلیئین فیڈر Lilian Feder کے مطابق پاگل بھی دوسرے لوگوں کی طرح تنہا وجود نہیں رکھتا ہے۔ یہ ہر دو طرح سے اور متاثر کرتا ہے، ان کو، جو اس کے ساتھ ہوتے ہیں۔ وہ اقتدار کو، خاندان، قبیلے، معاشرے کے عروج کی تمنا کو، اس کے ساتھ وہ ان کی پرفریب امیدوں،

مغالطوں، واہموں، ظلم، زیادتی اور تشدد، اور یہاں تک کہ اپنی داخلی ہزیمت، گریز اور فرار تک کی تجسیم کر کے علامتی طور پر تقلیب یا کایا کلپ کرتا ہے۔ اب اگر ٹوبہ ٹیک سنگھ میں کوئی خدا بنتا ہے، کوئی محمد علی جناح اور کوئی ماسٹر تارا سنگھ یا کوئی بشن سنگھ سے ٹوبہ ٹیک سنگھ کہلاتا ہے تو ہم جان جاتے ہیں کہ وہ کس چیز کی نمایندگی کر رہے ہیں۔

پاگل کو عام طور پر اجنبی، باہر کا یا alien سمجھا جاتا ہے یعنی ذہن کے لیے بہت ہی اجنبی alien اس لیے اس بات پر یقین بھی ہوتا ہے کہ اسے سوسائٹی سے باہر یا بے دخل کرنے کی ضرورت ہے۔ (پاگل خانے کی)

جبکہ اس کی آواز ایک گونج، ایک بازگشت ہے، اقدار، تصورات، عروج کی تمنا اور اپنے عہد کی امید اور خوف و اندیشوں کی، ہر چند کہ یہ غیر رسمی، غیر روایتی یا مسخ شدہ محاورے میں ہوتا ہے۔ یہ غیر رسمی و غیر روایتی یا مسخ شدہ محاورہ ہی ہے جو پاگل کی آواز کو اجنبی نا قابل شناخت اور نا قابلِ فہم بناتا ہے اور اس کا اصل منشا، مقصد اور آواز اس distortion کے پیچھے یا تہہ میں چھپا ہوا ہوتا ہے۔ بہر حال ہم اس میں ایک گہری معنویت کا سراغ trace پا لیتے ہیں۔ منٹو نے ٹوبہ ٹیک سنگھ میں اس distortion کو مختلف سطحوں پر استعمال کیا ہے۔ پاگلوں کی زبان، گفتگو اور حرکات (عمل) ساری اس distortion کے مظاہر ہیں۔ بالخصوص بشن سنگھ کے لیے ایک ''مکمل مسخ شدہ'' جملہ/ فقرہ تخلیق کر کے فن کاری اور معانی کا ایک جہان اس میں پوشیدہ کر دیا ہے۔

انگریزی، پنجابی/ اردو کے اسم، فعل، کلمہ اور بے معنی آوازوں سے یہ فقرہ/ جملہ تخلیق کیا گیا ہے۔ جو اس افسانے میں یہ کردار اپنی زبان سے تین بار ادا کرتا ہے اور تقریباً تین بار افسانے کا راوی ہمیں بتاتا ہے کہ اس نے یہ فقرہ/ جملہ استعمال کیا ہے۔ اس طرح تقریباً چھ بار یہ فقرہ پورے افسانے میں استعمال ہوتا ہے۔

اور ہر بار صورت حال کے لحاظ سے آخری ایک دو الفاظ یا فقرے میں تبدیلی کرتا ہے جو اپنے ابہام کے باوجود معنویت کا حامل ہوتا ہے اور جس سے پورے مسخ شدہ جملے کے معنی متعین ہوتے ہیں اور تبدیل شدہ الفاظ/ فقرہ، مسخ شدہ جملے کے مستقل، بامعنی لفظ جو اصل میں key word ہے، کے ساتھ مل کر صورت حال کی پے چیدگی کو ابھارتا ہے۔ وہ مسخ شدہ جملہ یہ ہے۔ ''اوپڑ دی گڑ گڑ دی اینکس دی بے دھیانا دی منگ دی دال آف لالٹین۔'' البتہ بعد میں صورت حال کی

مناسبت سے ''لالٹین'' کی جگہ دوسرے مختلف بامعنی الفاظ یا فقرے استعمال کیے گئے ہیں۔

بشن سنگھ کے اس مخصوص ''اوپڑی دی گڑ گڑ دی'' کا باقاعدہ تجزیہ کرنے سے قبل یہ دیکھنا دو اعتبار سے دل چسپ اور معنی خیز ہوگا۔

اول۔ منٹو کا بے معنی یا من گھڑت الفاظ اختراع کرنے کی صلاحیت، جو لغوی اعتبار سے بے معنی ہوتے ہوئے بھی کیسے خاص طرح کے معنی منتقل کرتے ہیں۔

دوم۔ اس طریق کار، من گھڑت الفاظ کے استعمال سے منٹو نے فن کارانہ سطح پر کیا کام لیا ہے۔ جو اس کے افسانے اور فن، ٹیکنیک اور اسلوب کی ایک خاص خصوصیت بن گئی ہے۔

منٹو کے مختلف افسانوں میں ان کے بعض کردار الفاظ بناتے یا بولتے ہیں۔ یا ان کو ان کے معنوی سیاق کے برعکس استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً ان کے ایک اہم افسانے ''بابو گوپی ناتھ'' کا ایک کردار عبدالرحیم سینڈو، جس کی اپنی ایک لغت ہے۔

> ''عبدالرحیم سینڈو کی باتیں کرنے کا انداز نرالا تھا۔ کنٹی نیوٹی، دھڑن تختہ اور اینٹی کی پینٹی پو، ایسے الفاظ اس کی اختراع تھے جن کو وہ گفتگو میں بے دھڑک استعمال کرتا تھا۔''

> ''سینڈو نے عورت کی ران پر ہاتھ مارا اور کہا 'جناب یہ ہے ٹین پٹوٹی فل فل فوٹی۔''

اپنے افسانوں سے ہٹ کر عام زندگی میں بھی منٹو کو من گھڑت اور خود ساختہ الفاظ بنانے میں شہرت حاصل تھی۔ یہاں اداکار شیام کے ایک خط کا حوالہ دینا بے جا نہ ہوگا۔ جس میں انھوں نے منٹو کی ایک اختراع 'ہپ ٹلا' کا استعمال کیا ہے۔

> ''لیکن 'ہپ ٹلا' یہاں بھی نایاب چیز ہوگئی ہے...... اسے کاغذ پر لکھو تو کم بخت 'ہپ ٹلی' بن جاتی ہے۔ اگر یہ 'ہپ ٹلی' بھی دستیاب نہ ہو تو بتاؤ کتنی کوفت ہوتی ہے۔ معاف کر، اگر میں نے 'ہپٹولائز' کرنا شروع کردیا ہو، لیکن کیا کروں جب حقیقتیں گم ہوجائیں تو انسان 'ہپٹولیٹ' ہی کرتا ہے مگر مجھے اس کی پرواہ نہیں تم کیا کہو گے، کیا نہیں کہو گے۔''

یہ ایک خط کا اقتباس ہے۔ مگر کوئی مجھے یہ بتائے کہ ان چھ سات جملوں میں (سوائے آخری جملے کے) شیام نے کیا کہا ہے؟

خط کا بنیادی وصف، جو خط کو خط بناتا ہے اس کا قابل ابلاغ ہونا ہے اور یہ ایک خط ہے لیکن

اس میں پڑھنے والے کے لیے کچھ بھی نہیں ہے۔ یہ ایک ''بامعنی'' مگر ''بے معنی'' تحریر ہے۔ اس پورے پیراگراف میں سارا کمال صرف ایک لفظ کا ہے۔ وہ بھی اگر ہم اسے لفظ مانیں تو۔ 'ہپ ٹلا' جو معنی دے بھی رہا ہے اور نہیں بھی۔ جس نے ان تمام جملوں کو بامعنی ہوتے ہوئے بھی بے معنی کردیا ہے۔ یہاں دنیا کی کوئی لغت، کم سے کم اردو، فارسی، عربی، انگریزی اور فرانسیسی کی لغت آپ کے کام نہیں آسکتا ہے۔ کیونکہ 'ہپ ٹلا' ایک خود ساختہ آواز (لفظ) ہے، ایک شخص کا، سعادت حسن منٹو کا اس لیے دوسرے کے لیے بے معنی ہے۔ اس وقت تک، جب تک ہم اس کے ساتھ کسی طرح مشترکہ معانی منسلک نہ کردیں۔ منٹو اور شیام کی تحریروں میں بھی اس کے معنی نہیں ملتے ہیں بلکہ ایک طرح کا 'قرینہ' ملتا ہے۔ استعمال کا قرینہ اور اس قرینہ کے تحت قاری اپنے ذہن، ادبی تربیت اور تفہیم کے اعتبار سے اس کے ساتھ کوئی معانی منسلک کردیتا ہے۔

چلیے اس مشکل کو حل کرنے کی کوششیں کرتے ہیں کہ یہ لفظ ''ہپ ٹلا'' کیسے بنا اور پہلی مرتبہ گفتگو میں کس معنوی سیاق میں استعمال ہوا۔ ہمیں اس لفظ کے معنی نہ جاننے کے باوجود (یہ لفظ ہی نہیں ہے یعنی لغت میں موجود، مشترکہ یا اجتماعی گفتگو میں استعمال ہونے والا لفظ) ایک طرح سے تفہیم ہوجاتی ہے۔ منٹو اس لفظ کے اختراع کا واقعہ بیان کرتے ہیں کہ

> ''ایک روز صبح گھر سے بمبئی ٹاکیز آتے ہوئے میں نے ٹرین میں اخبار کا اسپورٹس کا کالم کھولا۔ بڑے برن اسٹڈیم میں کرکٹ میچ ہورہے تھے۔ ایک کھلاڑی کا نام کچھ عجیب وغریب تھا۔ 'ہپ ٹلا' ایچ، ای، پی، ٹی، یو، ایل، ایل، اے، ایچ Heptullah 'ہپ ٹلا'...... میں نے بہت سوچا کہ آخر یہ کیا ہوسکتا ہے مگر کچھ سمجھ میں نہیں آیا، شاید، ہیبت اللہ کی بگڑی ہوئی شکل تھی۔''

یہ تو ہوگیا واقعہ۔ اب دیکھئے 'ہپ ٹلا' معنی کیسے حاصل کرتا ہے۔

''جب اسٹوڈیو پہنچا تو کمال کی کہانی کی فلمی تشکیل کا کام شروع ہوا۔ کمال نے اپنے مخصوص ادیبانہ انداز میں کہانی کا ایک باب سنا۔ مجھ سے اشوک نے رائے طلب کی۔

''کیوں منٹو؟

معلوم نہیں کیوں میرے مُنھ سے نکلا۔ ٹھیک ہے مگر 'ہپ ٹلا' نہیں۔

بات کچھ بن گئی۔ 'ہپ ٹلا' میرا مطلب بیان کرگیا۔ میں کہنا یہ چاہتا تھا کہ 'سیکوئنس زوردار

نہیں ہے۔'

پھر اس 'ہپ ٹلا' نے با قاعدہ انگریزی کے ایک لفظ کی شکل اختیار کر لی اور ہپ ٹلا کی مختلف مشتقات اور شکلیں بنیں۔

دوسری مرتبہ میں نے ہپ ٹلا کہہ کر سب کا ردعمل معلوم کرنے کے لیے دیکھا۔ یہ لفظ اب معنی اختیار کر چکا تھا۔ چناں چہ اس نشست میں بلا تکلف میں نے اسے استعمال کیا۔ 'ہپ ٹیلیٹی نہیں......ہپٹو لائز' کرنا چاہیے وغیرہ۔''

'ہپ ٹلا' کی اختراع کے اس منظر کے بیان کے بعد 'ہپ ٹلا' بے معنی ہونے کے باوجود ایک سطح پر معنی منتقل کر رہا ہے (لیکن پھر بھی یہ بتانا مشکل ہے کہ شیام کیا کہہ رہا ہے) ممکن ہے ہم اس کے صحیح معنی (؟) بیان نہ کر سکیں کہ یہ کوئی با قاعدہ لفظ نہیں ہے۔ مگر پھر بھی اس کی وضاحت یا تشریح کر سکتے ہیں اس ''قرینہ'' کے سبب جس میں یہ استعمال ہوا ہے۔

اوپڑی دی گڑ گڑ دی ___ یعنی اس کا مطلب کیا

ٹوبہ ٹیک سنگھ کی وجہ شہرت اس کے پاگل کردار، ان کی مضحک حرکتیں، لطیفے اور ایک اہم کردار بشن سنگھ کا یہ بے معنی (مسخ شدہ) جملہ/فقرہ ہے ''اوپڑی دی گڑ گڑ دی اینکس دی بے دھیاناں دی منگ دی دال آف دی لالٹین۔'' یہ بظاہر ایک بے معنی فقرہ جملہ ہے جو منٹو نے کمال فن کاری سے تخلیق کیا ہے اس مختصر افسانے میں تقریباً چھ بار استعمال ہوا ہے۔ اس فقرے کی ساخت یہ ہے کہ منٹو نے انگریزی پنجابی/ اردو کے اسم، فعل اور کلموں کو بے معنی آواز سے ملا کر اسے بنایا ہے۔ جس کی بنیاد بامعانی انگلش لفظ اینکس annex پر ہے۔ جس میں ''منگ دی دال آف دی'' کے بعد صورت حال کے مطابق کوئی بامعنی، لفظ فقرہ یا کلمہ لگا دیتا ہے۔ جیسے ''جنگ دی دال آف دی'' واہے گورو جی دا خالصہ اینڈ واہے گورو جی کی فتح......'' یا...... ''منگ دی دال آف دی پاکستان اینڈ ہندوستان آف دی در فٹے منہ۔'' منٹو نے بشن سنگھ کے خیالات کو قاری تک پہنچانے کے لیے کہانی کی ارتقا اور معنویت کو ''اوپڑی دی گڑ گڑ دی اینکس دی بے دھیانا دی منگ دی دال (یہ دی کہیں انگریزی اور کہیں پنجابی کا ہے) کے آخری کلمے/ فقرے میں تبدیلی کے ساتھ منسلک کیا ہے۔ جہاں بشن سنگھ ''منگ دی دال'' کے بعد الفاظ/کلمہ/ فقرہ تبدیل کرتا ہے اس کے ساتھ ہی اس پورے مسخ شدہ جملے 'اوپڑی دی گڑ گڑ دی' کے معنی تبدیل ہو جاتے ہیں۔ اور 'آف دی لالٹین' کی

جگہ آف دی گورنمنٹ آف پاکستان اینڈ ہندوستان، گورنمنٹ آف دی ٹوبہ ٹیک سنگھ، یا واہے گورو جی دا خالصہ یا 'دُر فٹے مُنھ' لے لیتے ہیں۔ افسانہ نگار کے فن کا کمال یہ ہے کہ وہ اس مسخ شدہ جملے کے بیچ میں بامعنی لفظ یا فقرے یا key word کی موجودگی کی ہمیں خبر نہیں ہونے دیتا جیسا کہ عام طور پر پاگلوں کی گفتگو میں ہوتا ہے۔ اور ہم ''اوپڑی دی گڑ گڑ دی'' کو ایک ہی طرح سے لیتے ہیں ایک بے معنی جملے کے طور پر۔ افسانے کا راوی چار یا پانچ مقامات پر اس مسخ شدہ، بظاہر بے معنی جملے کے بارے میں قاری کو کچھ بھی نہیں بتاتا ہے۔ یعنی کوئی وضاحت نہیں ہے۔ اس لیے قاری بھی اسے 'بے معنی' اور for granted لے لیتا ہے۔ اس کام (پردہ، دھوکہ) کے لیے وہ 'دی'، 'اینڈ' اور آف کو قواعد میں ان کے مقام استعمال سے ہٹ کر، استعمال کرتا ہے۔ صرف ایک مقام پر افسانے کا راوی اس مسخ شدہ جملے کی وضاحت کرتا ہے۔ جس سے قاری کو اس ''مسخ شدہ'' بظاہر بے معنی جملے سے معنی یا نتیجہ اخذ کرنے کا ''قرینہ'' حاصل ہوتا ہے جس سے وہ دوسرے مقامات پر اس مسخ شدہ جملے سے معنی اخذ کرنے کا کام لیتا ہے۔ وہ ایک خاص مقام وہ ہے جہاں بشن سنگھ پاگل خانے کے ''خدا'' سے پوچھتا ہے کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ کہاں ہے پاکستان میں یا ہندوستان میں۔ اس لیے کہ ہم نے ابھی تک حکم نہیں لگایا۔''

''بشن سنگھ نے اس خدا سے کئی مرتبہ منت سماجت سے کہا کہ وہ اسے حکم دے تا کہ جھنجھٹ ختم ہو مگر وہ بہت مصروف تھا اس لیے کہ اسے بے شمار حکم دینے تھے ایک دن تنگ آ کر وہ اس پر برس پڑا 'اوپڑی دی گڑ گڑ دی اینکس دی بے دھیاناں دی منگ دی دال آف واہے گورو جی دا خالصہ اینڈ واہے گورو جی کی فتح جو بولے سونہال ست اکال'' افسانے کا راوی پہلی بار اس مقام پر اس جملے کی وضاحت کرتا ہے کہ

''اس کا شاید یہ مطلب تھا کہ تم مسلمانوں کے خدا ہو۔ سکھوں کے خدا ہوتے تو ضرور میری سنتے۔'' یہ توضیح ایک طرح سے یہ بتانے کی کوشش ہے کہ اس مسخ شدہ، بے معنی جملے کو کیسے سمجھا جائے یا اس سے کیسے معانی اخذ کیے جائیں۔

میں نے اوپر عرض کیا ہے کہ اس بے معنی/مسخ شدہ جملے/فقرے میں ایک بنیادی بامعنی لفظ Key word ہے جس کے گرد اس جملے کی معنویت کا ''پردہ'' یا 'دھوکہ' تخلیق کیا گیا ہے۔ وہ بنیادی لفظ انگریزی کا اینکس annex ہے جس کے معنی اگر لغت میں دیکھیں تو اس طرح ملیں گے الحاق،

پیش کرنا، منسلک کرنا، قبضہ کرنا، شامل کرنا، ملا لینا، پانا، لینا، جیتنا، ذیلی مکان، یا مکان چھوٹا منطقہ وغیرہ۔

انگریزی کے Merrian Webster`s International Dictionary میں annex کا یہ استعمال دکھایا ہے۔

The United States annexed Texas in 1845

بشن سنگھ کے حوالے سے یہ جملہ اس طرح ہو سکتا ہے۔

Pakistan annexed Tobatek Singh in 1947

الحاق یا annex کا تصور تاریخی طور پر موجود ہے۔ اس لیے اینکس تو سمجھ میں آتا ہے۔ لیکن دوسری جنگ عظیم کے بعد نو آبادیاتی نظام کے خاتمے نے، وقت کے ایک خاص لمحے میں، ایک تصوراتی مصنوعی باؤنڈری کھینچ کر، ایک نئی قوم، نئی ریاست، نیا نام اور نئی شناخت کا جو تصور دیا ہے۔ وہ اپنی پیچیدگی کے باعث پاگل کیا ہوش مندوں کی بھی سمجھ میں نہیں آرہا تھا۔ ایک اتھنک گروپ یا قومیت کو کئی قوموں میں اور ایک قوم کو کئی قوم/قومیت میں تبدیل اور تقسیم کرنے کا یہ کھیل اتنا سادہ نہیں تھا۔ اس کے اثرات آج تک دنیا کے مختلف خطوں اور مختلف قوموں میں دیکھے جاسکتے ہیں کہ بعض ابھی تک اس پیچیدگی کا کوئی حل تلاش نہیں کر پائے۔

یہ بات اتنی سادہ نہیں تھی کہ رات آپ ہندوستان میں سوئے اور صبح پاکستان میں جاگے اور آپ سمجھ بھی جائیں کہ یہ "مکان" کی تبدیلی کیسے واقع ہوگئی؟

میں اس صورت حال کی سیاسی پہلو پر بات نہیں کر رہا ہوں بلکہ اس صورت حال کی پیچیدہ Irony اور پیراڈوکس کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں جو اس لغو صورت حال کا لازمی، داخلی پہلو ہے۔ اس لغو صورت حال کو منٹو نے کمال فن کاری سے بغیر کسی سیاسی بیان، حوالہ اور نعرہ کے انسانی بنیادوں پر اس طرح افسانہ بنایا ہے کہ ساری تاریخ، اور انسانی المیہ کے ساتھ جدید پس نو آبادیاتی ریاست کی تخلیق، انسانی شناخت کے بحران یا اس کی شناخت کی کثیر رخ ہونے کے مسئلے کو "اوپڑی دی گڑ گڑ دی" میں پاگل کے ایک ایسے بیان میں چھپا دیا ہے جو انسانی اجتماعی، تہذیبی سیاسی صورت حال کی سچائی کو مسخ شدہ زبان میں بیان کر رہا ہے۔ پاگل کے ایک مسخ شدہ، بے معنی فقرے سے ہٹ کر جو وہ افسانے میں ادا کرتا ہے۔ اگر ہم دیکھیں کہ منٹو نے بحیثیت فن کار "بپ

مثلاً'' کی طرح یہ ''اوپڑی دی گڑگڑ دی'' کی تشکیل کون سے الفاظ کی مشابہت کی بنیاد پر رکھی ہے۔ تو اس کی ترتیب کچھ یوں ہوگی۔

اوپڑی دی+گڑگڑ دی+اینکس دی

اُوپر دی+گڑبڑ دی+اینکس دی

اس جملے کی تعبیر یوں کی جاسکتی ہے کہ اوپر والے کی گڑبڑ سے اینکس annex ہوا۔ اس کے بعد ایک آدھ بے ربط لفظ/کلمہ/فقرہ مثلاً ''آف دی منگ دی دال آف دی'' (لالٹین) اور اس کے بعد ایک بنیادی بامعنی فقرہ جو اس پورے، بظاہر بے معنی اور مسخ شدہ جملے کو ابہام سے پُر گہری معنویت یا معنی خیزی کا حامل بنا دیتا ہے۔ جیسے ''واہے گورو جی دا خالصہ اینڈ واہے گورو جی دی فتح'' جس کی تعبیر افسانے کے راوی نے محض اس لیے کر دی ہے کہ دوسرے مقامات پر ہم اس آخری فقرے کی تعبیر خود اپنے لحاظ سے کریں جیسے ''آف دی منگ دی دال کے بعد ''پاکستان اینڈ ہندوستان در فٹے منہ۔'' اس مسخ شدہ فقرے میں، دی، آف اور اینڈ کو بشن سنگھ کے تکیہ کلام کے طور پر بھی دیکھا جاسکتا ہے جو اصل میں جملے کو مسخ کرنے یا بظاہر بے معنی اور مضحکہ خیز بنانے کے لیے قواعد میں اپنے مقامِ استعمال سے ہٹ کر، استعمال ہوتے ہیں۔ اس میں کمال یہ ہے کہ انگریزی 'دی' پنجابی 'دی' کے ساتھ بریکٹ کر دیا گیا ہے۔ یعنی اس جملے میں انگریز 'دی' اور پنجابی 'دی' دونوں استعمال ہو رہے ہیں۔

یہاں حسن عسکری کے ایک مضمون ''ادبی تجربے'' اشاعت ۱۹۵۰ء کا حوالہ دینا غیر مناسب نہیں ہوگا۔ عسکری کے مطابق ''منٹو صاحب ایک ایسا ادبی تجربہ کرنا چاہتے ہیں جس کی توقع عام پڑھنے والوں کو ان سے ہو ہی نہیں سکتی تھی۔ وہ ایک ایسا افسانہ لکھنا چاہتے ہیں جو شروع سے آخر تک لفظوں کا کھیل ہو...... چناں چہ منٹو صاحب اکثر افسوس کیا کرتے ہیں کہ لغت سے میری واقفیت اتنی محدود کیوں ہے۔ ورنہ میں ایک ایک لفظ کو الٹ پلٹ کر کئی کئی معنوں میں استعمال کیا کرتا۔ منٹو صاحب کے اس نئے رجحان کا اظہار ابھی تک صرف اِدھر اُدھر فقروں میں ہوا ہے۔ پورے پیمانے پر نہیں ہوا۔''

یہ مضمون ۱۹۵۰ء کا ہے۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ اور پھندنے کی اشاعت سے کچھ سال پہلے کا۔ مگر اس سے منٹو کے ذہنی رجحان اور ادبی عزائم کا اندازہ ہوتا ہے جو وہ افسانے کی دنیا میں کرنا چاہتے تھے۔

ٹوبہ ٹیک سنگھ۔ منٹو کا فن:

ٹوبہ ٹیک سنگھ ایک سطح پر انامورفک Anamorphic آرٹ کا نمونہ ہے۔ یہ ڈیوائس سولہویں اور سترھویں صدی کی پینٹنگ میں استعمال کیا جاتا تھا جس میں شعوری طور پر تناظر یا سیاق و سباق کو مسخ کیا جاتا تھا۔ تاکہ آسانی کے ساتھ پینٹنگ پڑھی نہ جاسکے۔ انامورفک پینٹنگ میں کسی معروض/ شے کی تصویر کشی اس طرح کی جاتی تھی کہ اگر اسے نارمل یا عام تناظر میں دیکھا جائے تو اس کی شناخت نہ ہوسکے۔ وہ ناقابلِ شناخت ہو لیکن اگر اسے ایک خاص زاویے سے یا Curve آئینہ میں دیکھا جائے تو وہ قابل شناخت ہو۔ (یعنی وہ نظر آئے جو وہ آرٹسٹ کی نظر میں ہے یا جو بنایا گیا ہے) ٹوبہ ٹیک سنگھ بھی ایک انامورفک تصویر ہے۔ جس کا مطالعہ اگر معمول کے، لفظ اور معنی کے روزمرہ کے استعمال کے تعلق میں کیا جائے تو وہ آپ کو دھوکہ دے جاتا ہے۔ نظر آتا ہے، مگر وہ نہیں جو وہ ہے یا ممکنہ طور پر ہوسکتا ہے۔

ہولبین Holbein کی مشہور پینٹنگ دی امبیسڈر The Ambassador کی طرح۔ اس لیے اس افسانے کے بھی foreground میں جو کچھ ہے۔ (ظاہر ہے افسانے کا foreground زبان اور بیانیہ کے علاوہ اور کچھ نہیں ہے) اس نے وہ سب کچھ چھپا دیا ہے جو بہت واضح نظر آنا چاہیے۔ شاید اس کی وجہ اس افسانے کا موضوع، اس کا پس منظر پاکستان/ ہندوستان نزاع، ہندو، مسلمان، سکھ تضاد ہو یا پھر مصنف کا خوف، کہ اس مسئلہ پر کھل کر نہیں لکھا جاسکتا (بالخصوص اگر آپ کا نقطہ نظر اپنی کمیونٹی کے اجتماعی نظر کے برعکس ہو) جس نے کہانی کا دکھ اس طرح کے کردار (پاگل) اور Location یعنی پاگل خانہ بجائے معاشرہ کے، انتخاب کرنے پر مجبور کیا۔ جس میں نارمل انسانوں کی سفاکی، جہالت اور سیاسی تہذیبی صورت حال کی پے چیدگی کو پاگلوں کی باتوں اور حرکتوں میں چھپا دیا گیا ہے۔ بہر حال اس افسانے میں جو کچھ نظر آتا ہے اگر آپ اسی کو ہی سب کچھ مان لیں تب بھی اور بہت کچھ نظر آئے گا۔ اگر آپ اسے فکشن کی شعریات اور آرٹ کے Curve آئینہ میں دیکھیں۔ دی امبیسڈر The Ambassador میں بھی آرٹسٹ بظاہر قیمتی لباسوں میں ملبوس ڈپلومیٹوں diplomats کی تصویر کشی کرتا ہے جو قیمتی اشیا کی نمائندگی کرنے والی علامتوں کے درمیان ہیں یا ان کے اطراف قیمتی اشیا ہیں جو دنیاوی ظاہر داری اور خالی پن Vanity کو ظاہر کرتی ہیں لیکن Foreground میں ایک لمبی عجیب سی شے ہے جو Cuttle-Fish دوشاخہ مچھلی کی

ہڈی کے مشابہ ہے۔ لیکن جب اسے صحیح زاویہ (صحیح زاویہ؟) سے دیکھتے ہیں۔ آپ اسے دوسرا یا مختلف زاویہ بھی کہہ لیجیے کہ ممکن ہے بعض کے لیے وہی صحیح ہو۔ تو وہ ایک کھوپڑی Skull کی طرح نظر آئے گی۔

ٹوبہ ٹیک سنگھ منٹو کا وہ افسانہ ہے جو اپنے کرداروں (پاگلوں) کی طرح Stable محکم یا مستحکم معنی نہیں دیتا ہے۔ الفاظ اپنے مجازی معنوں میں، اپنے الٹ میں استعمال ہوتے ہیں اور کہیں کہیں پورا منظر یا صورت حال اس کے برعکس کی نمائندگی کرتا ہے۔

ٹوبہ ٹیک سنگھ کے متن میں ابہام اور multiplicity ہے۔ اس لیے بعض کے نزدیک صحیح اور حتمی زاویہ یا تعبیر وہی ہے جو وہ پیش کررہے ہیں، لیکن ٹوبہ ٹیک سنگھ کی قرأت میں فکشن کے مطالعے کے ''قرینے'' یا Protocol کو ذرا بھی پیش نظر رکھیں تو یہ بات ماننے میں ہمیں ذرا بھی تامل نہیں ہوگا کہ یہ اتنا سادہ افسانہ نہیں ہے۔ یہ ''پُرکار'' ہے مگر سادگی کا حجاب اوڑھے ہوئے ہے۔ یہ ممکن ہے اس کی تعبیر کرتے ہوئے ہمارے پاس ''الفاظ'' نہ ہوں (معاملہ بھی تو پاگلوں سے پڑا ہے) یعنی جو اس ''تصویر کے پردے'' میں کہا گیا ہے۔ اس خیال کو الفاظ میں گرفت میں نہیں لے پارہے ہوں مگر یہ احساس رہتا ہے کہ اس میں فن واسلوب، اظہار اور بیان کے اعتبار سے کوئی بات ہے جو اس بیان سے ''ورا'' ہے فوق ہے۔ یہ محض حقیقت پسندانہ نقل نہیں ہے۔ ایک سپلیمنٹ ہے۔ ایک نئی دریافت ایک فوق دنیا mata world ہے یہ وہ زمین ہے جس پر کسی کا دعویٰ نہیں ہے یعنی نومین لینڈ ہے۔ ہم اسے کھینچ کھانچ کر کبھی ہندوستان اور کبھی پاکستان بنانے کے لغو عمل میں مصروف ہیں۔

ایک ''بے مرکز'' کُل۔ ایک ''بے مرکز'' افسانہ

یہ افسانہ ایک ایسا کُل، ایک ایسی تشکیل یا ساخت ہے جو ربڑ کا بنا ہوا ہے۔ آپ اسے کھینچیں گے یہ کھنچ جائے گا مگر اس کی صورت بگڑ جائے گی۔

آپ اسے دبائیں گے یہ دب جائے گا مگر اس کی شکل وہ نہیں رہے گی جو اصل ہے۔

اس کی وجہ یہ ہے کہ

اول اس کا پلاٹ کھلا ہوا اور ڈھیلا ڈھالا ہے۔

دوم اس افسانے کا کوئی مرکز Center نہیں ہے۔

جس کو "مرکز" مان کر ساری کہانی اور کرداروں کی ایک تعبیر کی جائے۔

☆ چونکہ اس افسانے کا کوئی "مرکز" نہیں ہے اس لیے سارے کردار اہم ہیں جو اس "کل" کی تشکیل کرتے ہیں کیونکہ یہ ایک پاگل خانے کی کہانی ہے۔

☆ یہ ایک پاگل خانے کی کہانی ہے اور پاگل خانہ کسی ایک پاگل سے تشکیل نہیں پاتا ہے۔ اس میں سارے پاگل ایک جیسے اہم ہوتے ہیں۔ یہ سارے پاگل ان کی حرکتیں اور باتیں مل کر اس فضا، ماحول، صورت حال اور "مقام" کو بناتے ہیں جسے پاگل خانے سے موسوم کیا جاتا ہے اور جہاں "شناخت" کی بے بنیاد، غیر مستحکم، سیال، تغیر پذیر اور متحرک ہونے کا تصور ابھرتا اور قائم ہوتا ہے۔

☆ بشن سنگھ کے علاوہ دوسرے تمام پاگل، جن کا کوئی "خاص نام" (اسمِ معرفہ) نہیں ہے بلکہ انہیں ان کے مذہبی/سیاسی شناخت کے حوالے سے بیان کیا گیا ہے، محض زیب داستاں کے لیے نہیں ہیں اور نہ ہی ایک طرح کے Sub-Plot کا حصّہ ہیں جن کا اصل کہانی سے کوئی بنیادی تعلق نہ ہو۔

☆۔ چونکہ افسانہ بنانے کے لیے آپ کو ایک روداد یا کہانی چاہیے۔ اس لیے ایک پاگل کو نام دیا گیا ہے اور اس کی (بشن سنگھ کی) زندگی اور پس منظر کو ذرا تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔ تا کہ وہ پردہ یا دھوکہ قائم ہو سکے جس کے بغیر افسانہ، افسانہ نہیں بنتا ہے۔ لیکن اِس تفصیل کی حیثیت "مرکز" کی نہیں ہے بلکہ ثانوی ہے اور "شناخت" کے حوالوں سے پیدا شدہ سوالات کو تقویت دینے کے لیے ہے۔ اس لیے جب بجائے "کل" (پاگل خانہ) کے، بشن سنگھ کو "مرکز" مان کر پورے افسانے کی تعبیر کی جاتی ہے تو ہر نقاد کو اپنی مرضی اور خواہش کے مطابق معنوی اور تعبیری "مرکز" مل جاتا ہے۔

بات صرف اتنی سی ہے کہ بشن سنگھ کا تعلق ٹوبہ ٹیک سنگھ سے ہے جس طرح کچھ دوسرے اور سکھ پاگلوں کا تعلق لاہور سے ہے۔ وہ لاہور سے جڑے ہوئے ہیں جس طرح بشن سنگھ ٹوبہ ٹیک سنگھ سے، انہیں نہ ہندوستان کا پتہ ہے (ہمیں ہندوستان کیوں بھیجا جا رہا ہے ___ مجھے ہندوستوڑوں کی بولی نہیں آتی ہے یا میں ہندوستان رہوں گا نہ پاکستان میں اس درخت پر رہوں گا) اور نہ ہی پاکستان کا (پاکستان ہندوستان میں ایسی جگہ ہے جہاں استرے بنتے

ہیں ٹوبہ ٹیک سنگھ کہاں ہے پاکستان میں یا ہندوستان میں؟)

یہ سارے کردار ایک یا دوسری شکل میں چھوٹی یا مقامی Local جغرافیائی/ثقافتی
ٹوبہ ٹیک سنگھ یا لاہور کے ساتھ چمٹے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ہندوستان/پاکستان یعنی
قومی شناخت کے شور شرابے، ہنگامے، فساد اور خون خرابے کے باوجود۔ جس نے انھیں
اور مخمصہ میں مبتلا کر کے ایک لغو صورت حال سے دوچار کر دیا ہے۔

اور یہیں سے یہ دھوکہ پیدا ہوتا ہے جیسے یہ افسانہ مقامی، جغرافیائی/ثقافتی شناخت کی
اور مستقل و پائیدار ہونے اور سیاسی/قومی شناخت کے غیر مستحکم، غیر مستقل اور تغیر پذیر ہونے کے
بارے میں ہے جو سیاسی/قومی شناخت کی یکلخت تبدیلی سے ڈسٹرب ہو جاتا ہے اور افسانہ کو
ایک ''مرکز'' فراہم کرتا ہے۔ جبکہ اس کے برعکس، یہ افسانہ بذاتہٖ ''شناخت'' کے بارے میں
سوالات اٹھاتا ہے جیسے

☆......ٹوبہ ٹیک سنگھ کہاں ہے۔ (مقامی، جغرافیائی/ثقافتی شناخت کا سوال)

☆......اگر لاہور پاکستان میں ہے تو ہندوستان کہاں چلا گیا۔ (سیاسی/قومی شناخت + مقامی، جغرافیائی/ثقافتی شناخت کا مسئلہ)

☆......کیا پتہ ہندوستان اور پاکستان دونوں ایک دن سرے سے غائب ہو جائیں (سیاسی/قومی شناخت کا سوال یا مسئلہ)

برسبیل تذکرہ ''مقامی/جغرافیائی ثقافتی شناخت'' یا ''شناختوں'' کے بغیر پاکستان کا ''روحانی تصور'' اصل میں محض ایک تجرید Abstraction ہے، تصور نہیں ہے۔ کیونکہ تصور ہمیشہ حسی مادی بنیادوں پر قائم ہوتا ہے۔ حسی مادی بنیادوں سے میری مراد وہ بنیادی تجربات ہیں جس سے ہم پیدا ہوتے ہی گزرتے ہیں۔ جسے جان لاک نے ابتدائی اور ثانوی تجربات کا نام دیا ہے جس کی بنیاد پر ہمارے تصورات اور تعقلات قائم ہوتے ہیں۔

وطن کا تصور کسی خاص جغرافیہ کے بغیر قائم نہیں ہو سکتا ہے۔ یعنی سیاسی/قومی شناخت۔ اگر اس جغرافیہ کا پہلے ہی سے کوئی اور نام ہو تو مشکل اور بڑھ جاتی ہے۔

اس مشکل کو منٹو کی زبانی سنیے:

''دماغ میرا واقعی خراب ہو رہا تھا۔ بیوی، بچے پاکستان میں تھے۔ جب وہ

(یعنی پاکستان) ہندوستان کا حصہ تھا تو میں اسے جانتا تھا۔ اس میں وقتاً فوقتاً جو
ہندو مسلم فسادات ہوتے رہتے تھے۔ میں ان سے واقف تھا مگر اب اس خطۂ
زمین کو نئے نام نے کیا بنا دیا اس کا مجھے علم نہیں تھا۔''

''مگر اس خطۂ زمین کو نئے نام نے کیا بنا دیا اس کا مجھے علم نہیں تھا۔'' یہاں پھر ''شناخت'' کے حوالے سے بنیادی سوالات اٹھتے ہیں۔ جیسے

☆۔ کسی شے، شخص یا جگہ/ مقام کو نیا نام دینے سے اس شے، شخص یا جگہ کی بنیادی صفات، خصوصیات، attribute یا جوہر essense دوسرے الفاظ میں ''شناخت'' میں کیا تبدیلی واقع ہوگی؟ یا

☆۔ ایک شیشے میں نمک ہے اگر اس شیشے پر چینی کا لیبل لگا دیں تو کیا شیشے میں موجود شے (نمک) کی خصوصیات/ صفات یعنی شناخت تبدیل ہو جائے گی؟

☆۔ جمیل ایک ''خاص'' نام ہے۔ اس کی شخصیت، انفرادیت کی ایک خاص تاریخ ہے۔ وہ ایک خاص نفسیات رکھتا ہے۔ اگر اس کا نام ''جمیل'' سے ''عاقل'' کر دیں تو کیا اس کی ''شناخت'' یعنی صفات و خصوصیات۔ مراد ہے ظاہری شکل و صورت سے لے کر نفسیات تک میں، تبدیلی واقع ہوگی؟ یعنی وہ 'جمال' کے بجائے 'عاقل' ہو جائے گا۔

دوسرے الفاظ میں یوں کہیے کہ اگر لاہور ہندوستان سے پاکستان میں ''چلا آتا'' ہے (سیاسی/ قومی شناخت میں تبدیلی) تو کیا اس سے لاہور کی مقامی/ جغرافیائی ثقافتی شناخت (زبان، ادب، ایتھنک شناخت وغیرہ) یا مذہبی شناخت (مسلمان، ہندو، سکھ) بھی تبدیل ہو جائے گی؟

''شناخت'' کے حوالے سے یہ سارے سوالات اس افسانے کے مختلف کرداروں کے تعلق سے ابھرتے ہیں۔ یہ کئی سوالات ہیں اور ان کے کئی، ایک دوسرے سے مختلف بلکہ متضاد جوابات ہو سکتے ہیں۔ منٹو کی زبان میں مسلمان جواب، ہندو جواب، انگریز جواب۔ اصل مسئلہ یا پیچیدگی وہاں سے شروع ہوتی ہے جب ہم اس افسانے کو 'کل' یا ایک تشکیل یا ساخت کے بجائے جس کے سارے عناصر اور اجزا اہم ہیں۔ کسی ایک نقطہ نظر، خیال یا کردار کو 'مرکز' مان کر پورے 'کل' کی تشریح و تعبیر کرتے ہیں۔

اس سے کچھ اور 'برآمد' ہوتا یا نہیں۔ البتہ نقاد کا اپنا 'عقیدہ' نقطہ نظر افسانے کی جگہ لے لیتا ہے۔ بالکل یہی رویہ پلاٹ کے حوالے سے نظر آتا ہے۔

اس افسانے میں چھوٹے چھوٹے خود مکتفی واقعات کے ٹکڑوں اور لطیفوں میں، جو کردار کے ساتھ جڑے ہوئے ہیں، تقسیم کی پوری تہذیبی/سیاسی اور مذہبی صورت حال کو پاکستان، ہندوستان کے تناظر میں نئے، مختلف، متضاد اور اختلافی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔

ایک لطیفہ، ایک نہایت ہی چھوٹا مضحکہ خیز واقعہ، ایک بظاہر ثانوی اور غیر متعلق کردار کی چھوٹی سی حرکت، ہندوستان، پاکستان کے تناظر میں پیش آنے والے پورے کالونیل ڈرامے کو پیش کرتا ہے۔

بشن سنگھ کو ''مرکز'' مان کر، اس کی کہانی کو، پلاٹ کی ایک سنگل اسٹوری لائن، اور باقی کرداروں کو ثانوی غیر اہم اور غیر متعلق بلکہ ایک طرح سے Sub-Plot مان کر، ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ افسانہ ٹوبہ ٹیک سنگھ، ٹوبہ ٹیک سنگھ بنتا ہی ہے۔ دوسرے کرداروں (پاگلوں) کی مجموعی حرکتوں، باتوں اور واقعات سے۔ اس میں منٹو کا کمال یہ ہے کہ اس نے پلاٹ کی ساخت کچھ اس طرح رکھی ہے کہ بادی النظر بشن سنگھ کے علاوہ کہ اس کی تفصیل موجود ہے اور وہ نام رکھتا ہے باقی تمام کردار الگ الگ، بے نام ایک دوسرے سے لاتعلق نظر آتے ہیں جنھیں مضحکہ خیز حرکتوں اور لطیفوں کے ذریعے ایک دوسرے سے جوڑا گیا ہے۔ اس کے علاوہ ان کرداروں میں بظاہر کوئی رشتہ یا تعلق نظر نہیں آتا ہے جو پلاٹ کا لازمی حصہ یا مطالبہ ہو۔

اس لیے سطحی نظر سے دیکھنے پر یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ بہت زیادہ مضبوط یا منضبط پلاٹ نہیں ہے بلکہ ''کھلا ہوا'' ہے۔ یعنی آپ اس سے کوئی پاگل (کردار) نکال سکتے ہیں۔ بڑھا سکتے ہیں یا ان کی پیش کش کی ترتیب بدل سکتے ہیں۔

منٹو بشن سنگھ کے کردار کے تعارف سے پہلے تقریباً نو پاگلوں کو متعارف کراتا ہے جو پاگل خانے میں موجود ہیں۔ ان کرداروں میں صرف ایک تعلق ہے کہ وہ پاگل خانے میں ہیں۔ باقی وہ پلاٹ کا لازمی حصہ معلوم نہیں ہوتے ہیں۔ اس لیے بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس کہانی میں مزید پاگلوں (کرداروں) کے اضافے کی گنجائش موجود ہے۔ جیسے حسن عسکری کے مضمون میں بیان کردہ سچا واقعہ (جس کی تفصیل آگے آئے گی) بآسانی اس افسانے کا حصہ بن سکتا ہے۔

اور اسی طرح یہ بھی دھوکہ ہوتا ہے کہ اگر ایک آدھ پاگل کو نکال دیا جائے تو بھی افسانے پر کوئی فرق نہیں پڑے گا۔ مثلاً نہاتے نہاتے پاکستان زندہ باد کا نعرہ بلند کرنے اور پھسل کر گرنے والے پاگل کا واقعہ۔

جبکہ پلاٹ کا مقبول عام تصور یہی ہے کہ کسی کردار یا واقعہ کو نکال لینے، بڑھانے اور آگے پیچھے کرنے سے افسانے کی ''ساخت'' پر فرق پڑے یا تبدیل ہو۔ مگر اس افسانے میں بظاہر ایسا نظر نہیں آتا ہے۔ اس کی وجہ؟ کیونکہ اس افسانے میں ہم بشن سنگھ کو ''مرکز'' اور باقی کرداروں کو ثانوی بلکہ کسی حد تک غیر متعلق مان کر جن کا پلاٹ سے براہ راست کوئی تعلق نظر نہیں آتا ہے، پورے افسانے کے ''معانی اور تفہیم'' کو متعین کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

جبکہ یہ افسانہ بطور ''کل'' یا ایک ''ساخت'' یا تشکیل کے صرف بشن سنگھ کی روداد یا کہانی سے متعین نہیں ہوتا ہے بلکہ پورے پاگل خانے کے کردار اور واقعات اس کی تفہیم اور معانی کو متعین کرتے ہیں۔ بظاہر غیر متعلق، ثانوی یا جزوی اور الگ الگ نظر آنے والے کردار اور واقعات اس افسانے کے ''نامیاتی وحدت اور کل'' کا لازمی حصہ ہیں۔ اس لیے کسی بھی کردار یا واقعہ کے نکالنے یا اضافے سے اس ''نامیاتی وحدت اور کل'' کی ساخت متاثر ہوگی خواہ وہ معنی کی سطح پر ہو یا ہیئت کے اعتبار سے۔ میں نے اس افسانے کو ''ربڑ کے کل'' سے تشبیہ اس لیے دی ہے کہ اس کو آپ کھینچ سکتے ہیں۔ دبا سکتے ہیں۔ مگر کھینچنے اور دبانے سے اس کی اصلی ہیئت اور ساخت پر فرق پڑتا ہے۔ لیکن یہ فرق wink کی طرح ہے جس کا نوٹس لینے اور جسے دیکھنے کے لیے ادبی اہلیت کی ضرورت ہے۔ یہی اس افسانے کی خوبی اور منٹو کے فن کا کمال ہے کہ اس کی بناوٹ اور ساخت میں تمام تر compactness کے باوجود ایک طرح کا ''کھلا پن'' اور لچک ہے جو مختلف کرداروں کے غیر متعلق، الگ الگ بیان اور واقعات کو ایک قدرتی، حقیقی تشکیل اور ساخت کی شکل دیتا ہے۔ جس میں کسی طرح کی مصنوعیت نہیں ہے یعنی کوئی ایسی چیز جو معلوم ہو کہ شعوری اہتمام سے خاص طور پر بنائی گئی ہے۔ اس میں کرافٹ کا احساس نہیں ہوتا ہے اور یہی اس کا کرافٹ اور فن ہے۔ یعنی ایک ایسی کہانی جس میں الگ کرداروں کے چھوٹے چھوٹے بیان، لطیفے اور واقعے ایک ایسا ''کل'' بنائے ہوئے ہیں جس کی کڑیاں ایک دوسرے کے ساتھ اس طرح جڑی ہوئی ہیں کہ ان کو بادی النظر بآسانی کھولا جا سکتا ہے لیکن جیسے ہی کوئی کڑی کھولتے ہیں وہ کل بگڑ جاتا ہے۔

پاکستان کہاں ہے؟ ایک عجیب پراڈوکس

میں یہاں افسانے کے بعض حصوں یا پاگلوں کی حرکتوں کا ذکر اس لیے نہیں کروں گا کہ ممکن
ہے ان میں سے بعض حصوں کی تعبیر وتشریح آپ مجھ سے بہتر طور پر کریں اور پھر بہت حد تک
افسانے کے بیانیہ سے بھی واضح ہو جاتا ہے کہ یہ حصّے براہ راست اس سیاسی اور سماجی صورت حال
کو reflect کرتے ہیں۔ جیسے چنیوٹ کے ایک مسلمان پاگل کا، جو مسلم لیگ کا سرگرم کارکن رہ چکا
ہے اور جس کا نام محمد علی ہے، یہ اعلان کر دینا کہ وہ محمد علی جناح ہے اور اس کی دیکھا دیکھی ایک سکھ
پاگل کا ماسٹر تارا سنگھ بن جانا یا لاہور کا ہندو نوجوان وکیل جو محبت میں مبتلا ہو کر پاگل ہو گیا تھا اسے
جب معلوم ہوا کہ اس کی محبوبہ امرتسر (ہندوستان) چلی گئی ہے تو وہ ان تمام مسلمان لیڈروں کو
گالیاں دیتا تھا جنھوں نے مل کر ہندوستان کے دو ٹکڑے کر دیئے، اس کی محبوبہ ہندوستانی بن گئی اور
وہ پاکستانی۔

یہاں میں اب ان Ironic حصّوں کا ذکر کروں گا جو نمایاں پیراڈوکیسکل عناصر لیے ہوئے
ہیں مثلاً وہ مسلمان جو ’’پاکستان‘‘ کا نعرہ لگاتے ہیں انھیں معلوم نہیں پاکستان کیا ہے یا کہاں ہے
کیونکہ ہندوستان کے پورے خطے بلکہ ایشیا کے اس پورے خطے میں پاکستان نام کی کوئی ’’جگہ‘‘
نہیں تھی۔ لہٰذا لاہور کے پاگل خانے (پہلے ہندوستان بعد میں پاکستان) پاکستان میں ہی بیٹھ کر،
ایک مسلمان پاگل جو بارہ برس سے زمیندار اخبار پڑھ رہا تھا (پاکستان اور مسلم لیگ کی حمایت اور
نمائندگی کرنے والا اخبار) اس پاگل سے جب اس کا دوست پوچھتا ہے۔

’’موبلی ساب، یہ پاکستان کیا ہوتا ہے۔‘‘ (یہاں ’’کیا‘‘ قابل غور ہے)

موبلی ساب بڑے غور فکر کے بعد جواب دیتا ہے۔

’’ہندوستان میں ایک ایسی جگہ جہاں استرے بنتے ہیں۔‘‘

یہ موبلی ساب بشن سنگھ نہیں ہے۔ کوئی سکھ پاگل نہیں ہے۔ مسلمان ہے اور وہ بھی ’’زمیندار‘‘
پڑھنے والا، بارہ سال سے لاہور کے پاگل خانے میں ہے۔ لاہور پاکستان میں ہے۔ مگر ’’اسے علم
نہیں ہے پاکستان کہاں ہے‘‘ لہٰذا وہ پاکستان، ہندوستان میں ایسی جگہ کو بتاتا ہے جہاں استرے
بنتے ہیں۔

’’ایسی جگہ جہاں استرے بنتے ہیں۔‘‘ جہاں ایک طرف علامتی اظہار ہے قیام پاکستان

کے ابتدائی سالوں اور بعد کے حالات کا۔ وہاں اس میں اسلوب کے اعتبار سے خاص ''منٹویت''
ہے۔ پاکستان آنے کے بعد منٹو کی مشکلات، پریشانی، دکھ، تکالیف آئیڈیلز اور خوابوں کے انہدام
کے ساتھ ان کے غیر افسانوی تحریر ''جیب کفن'' اور ''زحمتِ مہرِ درخشاں'' کو ذہن میں رکھیے۔
Irony یہ ہے کہ صرف بشن سنگھ یا دوسرے سکھ پاگل ہی نہیں ہیں جنہیں نہیں پتہ کہ پاکستان
کیا ہے یا کہاں ہے۔ ہمارے ''مولبی ساب'' بھی ''زمیندار'' پڑھنے کے باوجود ''صدیوں کے
خوابوں کی روحانی سرزمین اور جنتِ ارضی'' میں بیٹھ کر، اس سے اتنے ہی بے خبر ہیں جتنا کہ بشن
سنگھ۔ وہ سوائے اس کے کچھ نہیں جانتا ہے کہ 'ایسی جگہ ہے جہاں استرے بنتے ہیں۔''
اسی مسئلہ یا Irony کا دوسرا رخ دیکھیے۔

> ''اسی طرح ایک سکھ پاگل نے ایک دوسرے سکھ پاگل سے پوچھا 'سردار جی، ہمیں ہندوستان کیوں بھیجا جا رہا ہے۔ ہمیں تو وہاں کی بولی نہیں آتی۔ دوسرا مسکرا دیا' مجھے تو ہندوستوڑوں کی بولی آتی ہے۔ ہندوستانی بڑے شیطانی، آکڑ آکڑ پھرتے ہیں۔''

یہ 'ہندوستانی، بڑے شیطانی' کا نعرہ لگانے والا مسلمان نہیں، سکھ ہے۔ ظاہر ہے وہ خود کو ہندوستانی نہیں سمجھتا ہے۔ (اگر سمجھتا ہے تو یہ ہندوستانی / بڑے شیطانی اور اس کے تصورِ ہندوستانی میں کیا فرق ہے) لاہور میں بیٹھا اس خبر سے پریشان ہے کہ انھیں ہندوستان کیوں بھیجا جا رہا ہے جہاں کی اسے بولی نہیں آتی ہے۔ اس لیے ہندوستوڑوں کا ملک ہے۔ (ہندوستان اگر ہندوستوڑوں کا ملک ہے تو یہ ''ہندوستوڑے'' کون ہیں؟)

افسانے کا یہ وہ حصہ ہے جس کی تشریح و تعبیر کرتے ہوئے ہم (مراد ہے پاکستانی نقاد) مصلحت، خوف اور سیلف سنسر شپ بلکہ کسی حد تک بددیانتی کا شکار ہو جاتے ہیں بلکہ ہم نے اسے ایک Taboo بنا رکھا ہے، جس پر ایک خاص زاویے سے ہٹ کر کسی اور طرح سوچنا ممنوع ہے ایک تو ''پاکستان'' کے تعلق سے جو آئیڈیالوجیکل ''ہوائی قلعہ'' تعمیر کیا گیا جسے ''نظریہ'' کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔

جس میں پاکستان اور اس کے خطوں کی حقیقی ٹھوس مسائل اور معاملات کے حل کے لیے ''تصوراتی'' اور ''روحانی'' نسخوں سے کام چلایا گیا اور جسے وقت نے بالآخر زمین بوس کر دیا۔ مختصراً اس کو یوں سمجھیں کہ پاکستان تو ۱۹۴۷ء کی آدھی رات کو بن گیا لیکن اس کی کوئی ایسی مختلف

تہذیبی وثقافتی تاریخ اور شناخت راتوں رات نہیں بن سکتی تھی جو آپ کو عملاً ہندوستان کے عوام (رہنے والوں) سے مختلف اور الگ کر سکے۔ مذہب کے مختلف ہونے کی حد تک تو ٹھیک ہے (ویسے دنیا میں شاید ہی کوئی ایسا ملک ہو جہاں صرف ''ایک مذہب'' کے ماننے والے رہتے ہوں) لیکن ہندوستان/ پاکستان کے عوام کی تہذیبی وثقافتی تاریخ، زندگی اور شناخت کے حوالے سے درست نہیں تھا۔

ایک پنجابی...... مسلمان اور سکھ...... (اور عیسائی؟)

ایک سندھی...... ہندو اور مسلمان

ایک بنگالی...... ہندو اور مسلمان

کو زبان، ادب، تہذیبی رویوں، رسم و رواج اور (ان کی اپنی) تاریخ میں کہاں سے الگ کریں گے۔ بہتے پانی میں کوئی بھی لکیر نہیں کھینچ سکتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ بیشتر معاملات میں اس تہذیبی وثقافتی تعلق یعنی مشترکہ زبان، ادب رسم و رواج وغیرہ کے مقابلے میں مذہب عموماً ثانوی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ فرق صرف اکثریت اور اقلیت کی وجہ سے نمایندگی کا ہوتا ہے۔

دوم۔ پاکستان کے آدھی رات کو بن جانے کے بعد، سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اب اسے عملاً تاریخ، تہذیب اور ثقافت کی بنیاد پر کیسے مختلف ثابت کیا جائے۔ اس کے لیے ان مقتدر حلقوں نے، جو طاقت کے ''مرکز'' میں تھے، سیاسی مصلحتوں کی بنیاد پر ''نظریہ پاکستان'' کے نام پر ایک ایسے تہذیبی وثقافتی اور سیاسی نظریے کو پیدا کرنے کی کوشش کی جس کا پاکستان کے عوام کی اکثریت کی زندگی، ان کے ٹھوس، حقیقی اور مادی (مراد معاشی وغیرہ) معاملات اور مسائل اور تہذیبی وثقافتی تاریخ سے کوئی حقیقی تعلق نہیں تھا۔ یعنی یہ سیدھا سا فارمولا کہ سکھ اور ہندو کا وطن ہندوستان اور ''مسلمانوں'' کا وطن پاکستان ہے۔ یہاں پاکستان/ ہندوستان کے لوگوں کے لیے اتنا سادہ نہیں تھا کیونکہ یہاں ''مذہبی شناخت'' کو بنیاد بنا کر دوسری تمام ''شناختوں'' کو دبانے کی کوشش کی گئی تھی۔ وہ ''شناخت'' جو ہماری تہذیبی اور ثقافتی زندگی میں زیادہ اثر انداز ہوتے ہیں۔

اس پس منظر کو ذہن میں رکھ کر اگر افسانے کے اس حصّے کو پڑھیں جہاں کہ ایک سکھ ہندوستان جانے میں reluctant ہے کہ اسے وہاں کی بولی نہیں آتی ہے اور یہ کہ ہندوستان، ہندوستانیوں کا ملک ہے (ہندوستانی، بڑے شیطانی) تو اندازہ ہوگا کہ اس پاگل سکھ کے لیے

ہندوستان تمام قومیتوں یا مختلف زبانیں بولنے والوں کا ملک نہیں ہے بلکہ ہندوستانیوں کا ملک ہے۔ بادر ہے کہ اردو کا ایک نام ہندوستانی بھی رہا ہے اور لفظ "مہاجر" کو ہندوستان سے آنے والے اردو اسپیک کی اجتماعی یا ایتھنک "شناخت" کی "سند" ملنے سے قبل اردو بولنے والوں کے لیے ہندوستانی ہی مستعمل تھا اور وہ خود بھی "شناخت" کے طور پر اپنا تعارف اسی طرح کراتے تھے۔

میرے اس استدلال کو تقویت اس بات سے ملتی ہے کہ "ہندوستوڑوں" کی بولی کا ذکر ہے، "ہندوستوڑے" ہندوستان سے آنے والے (ہندوستانی) بولنے والوں کو قیام پاکستان کے بعد پنجاب میں ناخواندہ اور عام لوگ کہتے تھے جو ایک طرح سے اہانت آمیز ٹون یا Connotation لیے ہوئے تھا۔

مجھے یہ علم ہے کہ یہ تعبیر ان لوگوں (نقادوں) کو پسند نہیں آئے گی بلکہ انھیں تکلیف پہنچائے گی جو مقامی/جغرافیائی، ثقافتی شناخت یا ایتھنک شناخت کو دبا کر یا اس کی نفی کر کے صرف بڑی شناخت یعنی سیاسی/قومی شناخت پر زور دیتے ہیں یا ہماری سیاسی قومی اور تہذیبی وثقافتی زندگی کے بعض ٹھوس مادی حقیقتوں اور سچائیوں سے آنکھیں چراتے ہیں اس سکھ پاگل کے لیے اس کے خوابوں کی سرزمین لاہور ہی ہے یعنی اس کے لیے مقامی/جغرافیائی ثقافتی شناخت ہی سب کچھ ہے۔ وہ سیاسی/قومی شناخت (ہندوستان/ پاکستان) کو رد کر رہا ہے یا ان سے واقف ہی نہیں ہے۔

بہرحال منٹو نے یہاں شناخت کے حوالے سے ایک اور پیراڈوکیسکل صورت حال سے ہمیں دوچار کر دیا ہے۔

ا۔ دونوں فریقین (مسلمان اور سکھ پاگل) کے لیے پاکستان ایک معمہ ہے۔

ب۔ دونوں فریقین کے لیے مقامی/ ثقافتی شناخت ہی سب کچھ ہے۔

ج۔ ایک ہندوستان جانا نہیں چاہتا ہے کہ اسے وہاں کی بولی نہیں آتی ہے۔ (ظاہر ہے یہ سکھ پاگل امرتسر کے بارے میں نہیں سوچ رہا ہے ورنہ یہ کبھی نہ کہتا)

د۔ دوسرے کے لیے پاکستان ایک ایسی جگہ ہے جہاں استرے بنتے ہیں۔

یہاں ایک بار پھر محمد حسن عسکری کے ایک مضمون کا حوالہ بے جا نہیں ہوگا۔ یہ دسمبر ۱۹۴۸ء کا مضمون ہے یعنی پاکستان کو بنے ایک سال چار مہینے ہو چکے ہیں۔ پاکستان میں "شناخت" یعنی زبان، قومیت وغیرہ کے سوالات جس کے باعث ۲۵ سال میں مشرقی پاکستان یعنی مشرقی بنگال

بنگلہ دیش بن گیا۔ دوسرے الفاظ میں اس کی جغرافیائی ثقافتی شناخت (بنگالی) اور سیاسی/قومی شناخت کے درمیان جو تضاد پیدا کر دیا گیا تھا۔ اس نے وہ تضاد دور کر کے جغرافیائی ثقافتی شناخت اور سیاسی/قومی شناخت (بنگلہ دیش) کی حدیں ایک کر دیں۔ مگر اُس وقت (۱۹۴۸ء) یہ سوالات اتنے شدید نہیں ہوئے تھے بلکہ عام سیاسی سطح پر نہیں ابھرے تھے البتہ ایک داخلی اور دبے ہوئے تضاد کے طور پر بعض سیاسی رہنماؤں کے بیانات اور دانشوروں کی تحریروں اور باہمی مباحث میں اس تضاد کا سراغ ملتا ہے۔ جس کو دبانے کے عمل نے اور ابھار دیا اور آج بھی شناخت کے بارے میں تصورات اور رویوں میں تبدیلی کے باوجود بھی ایک بہت بڑا مسئلہ ہے۔

یہ مضمون محمد حسن عسکری نے محمد دین تاثیر کے مختلف مضامین کے جواب میں لکھا تھا، جس میں اور باتوں کے علاوہ یوپی اور پنجاب کے سول سروس کے افسران کی صلاحیتوں اور قابلیتوں، پنجابی اردو بولنے والے (مہاجر) اُس وقت پاکستان میں اسٹیبلشمنٹ کے دو بڑے شیئر ہولڈرز، کی بالادستی کے مسئلہ کے طور پر سامنے آیا۔ حسن عسکری نے اپنے مضمون ''جواب آں غزل'' میں تاثیر کو یاد دلایا ہے کہ:

> ''ہاں تاثیر صاحب ایک بات اور یاد رکھیں۔ وہ اس بھلاوے میں نہ رہیں کہ میں ان کے شہر لاہور یا ان کے ملک ''پنجاب'' میں رہتا ہوں۔ میں پنجاب آیا ہی نہیں نہ ہی مجھے پنجاب، سندھ، سرحد بنگال کا فرق معلوم ہے۔ میں تو پاکستان آیا ہوں اور پاکستان میں رہتا ہوں۔''

یہاں قطع نظر ایسے سوالوں کے، کیا پاکستان خلا میں ہے؟ پنجاب، سندھ، سرحد، بنگال (اس وقت بلوچستان کی پاکستان میں شمولیت کے معاملات صاف نہیں ہوئے تھے۔ بلوچستان کی کہانی مختلف ہے۔ اس لیے یہاں بلوچستان کا حوالہ نہیں ہے) سے ہٹ کر پاکستان کیا ہے اور کہاں ہے۔ اگر پاکستان ان سے ہٹ کر ہے تو آپ پاکستان کے وجود کو ثابت نہیں کر سکتے ہیں۔ سوائے تجرید Abstraction کے یعنی صرف ''روحانی'' سطح پر۔ پاکستان کے اسی ''روحانی'' تصور نے پاکستان کے جغرافیائی، مادی، حقیقی وجود کو نقصان پہنچایا ہے۔ بہر حال یہ ۱۹۷۱ء تک کا بلکہ اس کے کئی سالوں بعد بھی، پاکستان کا مقبول عام نظریہ رہا ہے۔

جس طرح حسن عسکری کو پنجاب، سندھ، سرحد، بنگال سے مطلب نہیں تھا، اسے پاکستان سے مطلب تھا اسی طرح سکھ پاگل بلکہ پاگلوں کو بھی ہندوستان پاکستان سے مطلب نہیں ہے۔

اسے صرف لاہور سے مطلب ہے۔ بالکل ویسے ہی بشن سنگھ کو ٹوبہ ٹیک سنگھ سے یعنی مقامی/ جغرافیائی ثقافتی شناخت سے۔ جہاں عسکری صاحب کا پاکستان، پنجاب، سندھ، سرحد، بنگال سے ہٹ کر ایک تجرید ہے۔ وہاں بشن سنگھ ہندوستان کی بولی نہ جاننے والا سکھ۔ زمیندار پڑھنے والا مسلمان۔ درخت پر ہی رہنے کا فیصلہ کرنے والا پاگل، جو مسلمان ہے، ان کے لیے مقامی/ جغرافیائی ثقافتی شناخت ہی اصل حقیقت ہے۔

یہاں منٹو نے قاری کے سامنے جو Ironic پیراڈوکسیکل سچویشن رکھی ہے وہ یہ ہے کہ ایک سطح سے یہ کہانی بڑی شناخت یعنی سیاسی/ قومی شناخت یعنی پاکستانی/ ہندوستانی وغیرہ یا مذہبی شناخت جیسے مسلمان، ہندو، سکھ کے مقابلے میں مقامی/ جغرافیائی ثقافتی شناخت یعنی پنجابی، سندھی، بنگالی، پختون وغیرہ پر زور دے رہا ہے یا اسے مستقل، نا قابل تغیر شناخت کے طور پر پیش کر رہا ہے جس کے بارے میں کامن سنس کی بنیاد پر، عام خیال یہ ہے چونکہ یہ خاص زمین ہے اور اسی اعتبار سے زبان اور ثقافت سے جڑی ہوتی ہے۔ اس لیے مستقل اور نا قابلِ تغیر ہے۔ اس کے مقابلے میں بڑی شناخت یعنی سیاسی/قومی شناخت سیاسی صورت حال کے بدل جانے سے بدل جاتی ہے۔ آدھی رات کو ایک تصوراتی لکیر ایک نئی ریاست کی صورت میں، نئی شناخت لے کر آتی ہے۔ ایک ہندوستانی اپنے بستر پر سوتے سوتے صبح پاکستانی بن جاتا ہے۔ قطع نظر اس کے وہ پنجابی ہے یا سندھی بنگالی ہے یا پختون یا پھر مسلمان، ہندو، عیسائی یا سکھ ہے۔ لیکن اس میں Irony یہ ہے کہ یہ عمل دوہرا اثر رکھتا ہے۔ سیاسی/ قومی شناخت کی تبدیلی جغرافیائی ثقافتی شناخت کو وہیں رہتے ہوئے بھی تبدیل کر دیتا ہے۔ مثلاً پہلے آپ پنجابی/ مسلمان/ سکھ/ ہندوستانی تھے اور اب ہو گئے پنجابی/ مسلمان/ سکھ؟ پاکستانی۔

(پنجابی عیسائیوں کا ذکر میں جان بوجھ کر نہیں کر رہا ہوں کہ مذہبی اقلیت ہونے کی وجہ سے وہ ویسے ہی عذاب میں ہیں)

آپ کی بڑی شناخت یعنی سیاسی/ قومی شناخت تبدیل ہو گئی ہے گو کہ آپ کی مقامی/ جغرافیائی ثقافتی شناخت وہی ہے لیکن اب آپ ''وہی'' نہیں رہے۔ آپ کی شناخت تبدیل ہو گئی ہے۔ پہلے ''ہندوستانی'' تھے اب ''پاکستانی'' ہو گئے چونکہ اس بڑی شناخت یعنی سیاسی/ قومی شناخت کو ''مرکزی حیثیت'' حاصل ہے۔ یعنی وہ ''مرکز'' مانا جاتا ہے۔ اس لیے مقامی/ جغرافیائی

شناخت کی حیثیت ''ثانوی'' یا ''حاشیہ'' والی ہو جاتی ہے دوسرے الفاظ میں ''دیگر'' Other کی ہو جاتی ہے اور یہ عام مشاہدے کی بات ہے کہ سیاسی/قومی شناخت کے مقابلے میں مقامی/جغرافیائی ثقافت شناخت، پر اصرار کرنے والوں کو یا ہمیشہ marginalize کیا گیا یا وہ ''حاشیہ'' پر رکھے گئے خواہ بنگالی ہوں یا بلوچ۔

بشن سنگھ اور دوسرے کرداروں کا مخمصہ اور پریشانی ایسی ہی پیچیدہ نا قابلِ فہم صورت حال کی وجہ سے ہے۔ جیسے بشن سنگھ اگر ٹوبہ ٹیک سنگھ میں رہتا ہے تو ہندوستان میں نہیں رہتا اور اگر ہندوستان میں رہتا ہے تو ٹوبہ ٹیک سنگھ میں نہیں رہ سکتا۔ بشن سنگھ ٹوبہ ٹیک سنگھ میں رہنا چاہتا ہے لیکن چونکہ وہ سکھ ہے اس لیے ''اب'' ٹوبہ ٹیک سنگھ میں رہنے کا استحقاق کھو چکا ہے کہ اب ٹوبہ ٹیک سنگھ پاکستان ہے۔ (اور ہم نے یہ مان لیا کہ پاکستان صرف مسلمانوں کا ملک ہے)۔

کیا ایسے میں اگر بشن سنگھ یہ پوچھے کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ پاکستان ہے تو ٹوبہ ٹیک سنگھ کہاں گیا یا کہاں ہے؟ تو آپ کے خیال میں یہ ایک لغو اور احمقانہ سوال ہوگا؟ یا افسانہ نگار کا نو آبادیاتی علاقوں میں، سامراج کی نو آبادیاتی سیاسی حکمت عملیوں کے سبب پیدا ہونے والی سیاسی اور تہذیبی پیچیدگی Complexity کا نہایت فن کارانہ بصیرت کے ساتھ Ironic بیان؟

حالانکہ اُسے (بشن سنگھ کو) ہندوستان اور پاکستان دونوں سے کوئی مطلب نہیں ہے (وہ دونوں کو دُر فٹے مُنھ کہتا ہے) کیونکہ نہ وہ ہندو ہے اور نہ ہی مسلمان۔ دوسرے الفاظ میں ہندوستان۔ پاکستان قضیہ میں اسے اس بات کی پرواہ نہیں ہے کہ اس کی سیاسی/قومی شناخت کیا ہوتی ہے۔ وہ اپنے جغرافیائی ثقافتی شناخت سے جڑا ہوا ہے اور اس کے ساتھ ہی جڑا رہنا چاہتا ہے۔ لیکن اب صورت حال ایسی پیدا ہو گئی ہے کہ وہ جبراً ایک شناخت یعنی سیاسی/قومی شناخت رکھ سکتا ہے۔ دوسری شناخت یعنی مقامی/جغرافیائی ثقافتی شناخت اپنی خواہش اور مرضی کے مطابق نہیں رکھ سکتا ہے۔

اس میں Irony یہ ہے کہ مقامی/جغرافیائی ثقافتی شناخت ایک حد تک قدرتی یا نیچرل ہے کہ انسان جہاں پیدا ہوتا ہے وہی زبان، ادب، ثقافت و تہذیب اور رسم و رواج وغیرہ اس کے ہوتے ہیں۔ یہاں خواہش و مرضی اور انتخاب کا دخل ہی نہیں ہے۔ یہاں جبر ہے۔

جبکہ اس کے برعکس سیاسی/قومی شناخت بہت حد تک انتخابی ہے کہ ہم ایک ملک سے دوسرے ملک جا کر وہاں کی شہریت اختیار کر کے سیاسی/قومی شناخت حاصل کر سکتے ہیں۔ لیکن

یہاں صورت حال کو بالکل برعکس میں تبدیل کر دیا گیا ہے جس کے باعث وہ لغو ہو گیا ہے۔ یعنی وہ شناخت جسے ہم سیاسی/ قومی شناخت کہتے ہیں، اور جو انتخابی ہے اس کو صورت حال نے جبراً لازمی قرار دیا ہے یعنی آپ (بشن سنگھ) سکھ ہیں اس لیے ہندوستان چلے جائیں (حالانکہ وہ ''ہندو'' نہیں ہے کہ ''ہندوستان'' چلا جائے) گویا انتخابی شناخت انتخاب کا معاملہ ہی نہیں ہے۔ اس طرح جو شناخت جغرافیائی، ثقافتی، قدرتی یا نیچرل ہے اس سے دست بردار ہو جائیں یعنی آپ ٹوبہ ٹیک سنگھ میں نہیں رہ سکتے ہیں۔ کیوں؟ کیونکہ آپ مسلمان نہیں ہیں اور اب یہ پاکستان ہو گیا ہے۔ (حالانکہ وہ ہندو بھی نہیں ہے) صورت حال یہ ہو گئی ہے کہ بشن سنگھ کو یہ اختیار نہیں ہے کہ وہ اپنے مقامی/ جغرافیائی ثقافتی شناخت کی خاطر پاکستان یعنی اپنی سیاسی/ قومی شناخت کا فیصلہ یا انتخاب کرے جبکہ سیاسی/ قومی شناخت کا یہ سارا عمل ہی انتخابی ہے یا کم از کم اس صورت حال میں انتخابی تھا۔ یہ ایک مکمل لغو Absurd صورت حال ہے جس سے بشن سنگھ اور دوسرے پاگل دوچار ہیں۔

ٹوبہ ٹیک سنگھ یا لاہور کا Location یا جغرافیہ وہی رہتا ہے مگر اس کی شناخت کا سارا حوالہ، بغیر حرکت کے تبدیل ہو گیا ہے۔ حرکت یا تبدیلی ''زماں یا وقت'' کی خصوصیت ہے لیکن اگر ''زماں'' کے بجائے ''مکاں'' بیٹھے بیٹھے، بغیر حرکت کے تبدیل ہو جائے تو یہ قابل فہم نہیں رہتا ہے اس لیے پاگلوں کو یہ پریشانی ہے کہ لاہور پہلے ہندوستان میں تھا۔ اب پاکستان میں کیسے آ گیا۔ یہ بے معنی یا مہمل نہیں ہے بلکہ بہت زیادہ معنی خیز ہے۔ اس لغو صورت حال کی ''لغویت'' معقول لوگوں اور ''ہوش مندوں'' کی سمجھ اس لیے نہیں آتا ہے کہ انہیں یہ ''لغویت'' نظر ہی نہیں آتی ہے۔ اور نظر نہ آنے کی وجہ یہ ہے کہ وہ کسی ایک تصور یا خیال کو ''مرکز'' Centre مان کر، اس افسانے کے کرداروں کی پیچیدہ صورت حال کو دیکھتے ہیں۔ یہ ''مرکز'' بالخصوص کچھ پاکستانی نقادوں کے ذہن (لاشعور) میں براجمان ہے کہ

پاکستان مسلمانوں کے لیے بنا ہے اس لیے منطقی طور پر، یہاں رہنے والے سارے مسلمان ہوں گے۔ اگر نہیں ہیں تو کم از کم ہونا چاہیے۔

اس منطق یا نقطہ نظر کے مطابق ہندوستان، ہندوؤں کا ملک ہے۔

اور ''شناخت'' کا ''کلیہ'' کچھ یوں بنتا ہے۔

مقامی/ جغرافیائی ثقافتی شناخت + مذہبی شناخت = سیاسی/ قومی شناخت اس کلیہ کے تحت سکھوں کا کوئی ملک یعنی سیاسی/ قومی شناخت نہیں بنتا ہے تو اگر بنتا ہے تو ٹوبہ ٹیک سنگھ۔ ٹوبہ ٹیک

سنگھ (جگہ/شخص کا نام) کو سکھ، سکھوں کی نسبت سے علامت کے طور پر دیکھیں۔ جیسے ہندو کے لیے ہندوستان۔ مسلمان کے لیے پاکستان تو سکھ کے لیے ٹوبہ ٹیک سنگھ۔ (بشن سنگھ کی اوپڑ دی گڑ گڑ دی اینکس دی بے دھیانا دی منگ دی دال آف دی پاکستان گورنمنٹ لیکن بعد میں آف دی پاکستان گورنمنٹ کی جگہ اوف دی ٹوبہ ٹیک سنگھ گورنمنٹ نے یوں ہی نہیں لے لی تھی)۔

لیکن ظاہر ہے ایسا نہیں ہے ان کی کوئی سیاسی/قومی شناخت ہندوستان اور پاکستان سے الگ ہٹ کر نہیں ہے۔ ان کو مجبور کیا جا رہا ہے کہ وہ اپنی مقامی/جغرافیائی ثقافتی کو چھوڑ کر اس سے دست بردار ہو کر صرف ہندوستان کی سیاسی/قومی شناخت اختیار کریں۔ اگر ان کے پاس پاکستان کے سیاسی/قومی شناخت کے انتخاب کی آزادی یا حق ہوتا یا صورت حال ان کو جبراً صرف ہندوستان کی سیاسی/قومی شناخت اختیار کرنے کی طرف نہیں دھکیلتا تو وہ یعنی بشن سنگھ اور دوسرے کردار مقامی/جغرافیائی ثقافتی شناخت اور سیاسی/قومی شناخت کے متصادم بحران سے نہیں گزرتے اور نہ ہی ان پر یہ منکشف ہوتا کہ یہ جغرافیائی ثقافتی شناخت مستقل اور مطلق نہیں ہے بلکہ تغیر پذیر، غیر مستحکم اور سیال ہے۔

لیکن شناخت کے جس تصور کو "مرکز" مانا گیا ہے اس کے مطابق اگر آپ پنجابی ہیں تو لازماً مسلمان اور پاکستانی ہوں گے۔

یا اگر بنگالی یا سندھی تو لازماً مسلمان اور پاکستانی ہوں گے شناخت کے اس تصور میں اس بات کی گنجائش ہی نہیں ہے کہ ایک بنگالی/سندھی ہندو بھی ہو سکتا ہے اور پاکستانی بھی۔ اسی طرح ایک پنجابی ہندو، عیسائی یا سکھ بھی ہو سکتا ہے اور پاکستانی بھی۔ شناخت کے اس تصور کی جڑیں ہمارے لاشعور میں بہت دور تک "اتری" اور "پھیلی" ہوئی ہیں۔ پاکستان میں آج ہر طرح کی اقلیت کی زندگی اجیرن محض یونہی تو نہیں ہے۔ (ہم نے شناخت کے سلسلے میں ہر طرح کے شناختی افتراق difference کو دبا کر "پاکستانی شناخت" بنانے کے چکر میں پاکستانی شناخت کے معاملے کو اور گھمبیر اور مشکل و پیچیدہ کر دیا ہے۔)

ظاہر ہے شناخت کا معاملہ اتنا سادہ نہیں ہے اور نہ ہی شناخت یہ "سیدھا سادہ"، "معصومانہ" کلیہ زندگی میں اس طرح کام کرتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں مقامی/جغرافیائی ثقافتی شناخت کا مذہبی شناخت سے یا مقامی/جغرافیائی ثقافتی شناخت کا سیاسی/قومی شناخت سے لازمی

ایک اور ایک کا تعلق نہیں ہے اور نہ ہی ان میں کوئی شناخت خودمختارانہ طور پر مستقل اور مطلق ہے یعنی مقامی/ جغرافیائی۔ ثقافتی شناخت اور سیاسی/ قومی شناخت، غیر مستحکم، تغیر پذیر اور سیال ہیں اور ان کا مذہبی شناخت سے کوئی ناگزیر و لازمی تعلق نہیں ہے کہ ایک کے لیے دوسرا لازمی ہے یا ایک کے بغیر دوسرا وجود نہیں رکھ سکتا ہے۔ پھر یہ کہ مذہبی شناخت بھی مستقل اور مطلق نہیں ہے۔ کوئی اپنا مذہب، عقیدہ، فقہ کبھی بھی تبدیل کر سکتا ہے۔ بنیادی نکتہ جو یہاں سامنے آتا ہے کہ کوئی بھی شناخت مستقل اور مطلق شناخت نہیں ہے بلکہ غیر مستحکم، تغیر پذیر، متحرک اور سیال ہے۔ منٹو نے اسی Ironic پیراڈوکسیکل صورت حال کو موضوع بناتے ہوئے کامن سنس کی بنیاد پر قائم شناخت کے تصورات کو اس سلیقے اور فن کاری سے گرفت میں لیا ہے کہ اس کی اپنی گرفت نہ ہو۔ اس بڑی مقتدر اکثریت کی طرف سے جو طاقت کے ''مرکز'' میں ہے اور جو کامن سنس کی بنیاد پر قائم ''شناخت'' کے اس فرسودہ تصور کے لیے دوسرے کی جان لینے کو ہر وقت تیار رہتا ہے۔

پاکستان کا قیام سمجھ میں کیوں نہیں آ سکتا تھا:

فتح محمد ملک نے اپنے حساب سے پھبتی کہتے ہوئے لکھا ہے کہ ''پاکستان کا قیام بھلا پاگلوں کی سمجھ میں کیوں کر آ سکتا تھا۔'' اس لحاظ سے تو پاکستان کی اکثریت کو پاگل ہی سمجھنا چاہیے کیونکہ اس وقت کسی کی بھی سمجھ میں نہیں آ رہا تھا کہ کیا ہو رہا ہے اور کیا ہونے جا رہا ہے۔ پاگل اور ناخواندہ ہی کیا (اس وقت پاکستان کی اکثریت ناخواندہ تھی اور Ironally آج بھی ہے) بلکہ پڑھے لکھے لوگ بھی قیامِ پاکستان سے قبل (مثلاً ۱۹۴۰ء وغیرہ) پاکستان کے مادی وجود یا جغرافیائی حدود کا تصور قائم نہیں کر سکتے تھے۔ پھر یہ پاگل تو بارہ بارہ، پندرہ پندرہ سال سے مقید تھے بلا تخصیص مذہب کے، اصحاب کہف کی طرح انھیں نہیں معلوم تھا کہ باہر کیا ہو رہا ہے۔ ہم یہاں قبلہ حسن عسکری کو بیچ میں ڈال کر اس قضیے کو صاف کر سکتے ہیں (لیکن ہم اس کے لیے دلائل دیں گے) کہ پاکستان کے بارے میں ان کے بیان پر شک نہیں کیا جا سکتا ہے۔ حسن عسکری لکھتے ہیں۔

> ''دیہاتی لوگ (اس وقت اکثریت دیہات ہی میں رہتی تھی۔ تبصرہ) یہ سوال بڑی بے چینی سے پوچھتے ہیں کہ دلی کی جامع مسجد باقی ہے یا شہید کر دی گئی۔ ایک آدمی نے پوچھا کہ آگرہ پاکستان میں آیا ہے یا ہندوستان میں اور جب اسے معلوم ہوا کہ تاج محل بھی ہمارے ہاتھ سے نکل گیا تو اس نے کئی ٹھنڈی آہیں بھریں۔'' (حسن عسکری۔

عسکری نامہ مضامین افسانے ص ۳۳۳)

یہ باہوش معقول لوگ ہیں لیکن کیا یہی وہ آواز نہیں ہے جو ٹوبہ ٹیک سنگھ میں سنائی دیتی ہے؟ کیا یہ ٹوبہ ٹیک سنگھ کے کردار بولتے ہوئے معلوم نہیں ہوتے ہیں؟

الف۔ نفسیاتی وجہ

پال آسٹر Paul Auster کا ایک کردار کہتا ہے

How can you talk to some about airplanes, for example, If that person doesn`t know what an airplane is? (Paul Auster__Last thing-88)

پاگلوں کے اردگرد بھی ایک طرح سے ایئر پلین (پاکستان) کے بارے میں مستقل بات ہو رہی ہے۔ انھیں نہیں معلوم پاکستان کیا ہے۔ جو یہ سمجھتے ہیں تو ان کو اس کے محل وقوع کا علم نہیں ہے کیونکہ اس نام کی کوئی چیز/ جگہ یا ملک جغرافیہ میں موجود نہیں تھا سوائے ایک ذہنی تجرید کے اور ہر ایک نے اپنی اپنی ذہنی بساط کے مطابق اس تجرید کو شکل دی رکھی تھی۔ اس کی کوئی ایک واضح شکل بن ہی نہیں سکتی تھی یعنی اس کا کوئی تصور قائم نہیں کر سکتے تھے کیونکہ

'کسی لفظ کے استعمال سے یا اس لفظ سے جو کچھ مراد ہے، وہ ہے خیالات، احساسات یا تمثال، جو کسی لفظ کی ادائیگی سے ذہن میں آتے ہیں۔' لفظ گھوڑے، لاہور انگلستان یا ہندوستان سے بہت متفرق اور مختلف خیالات، احساسات اور ذہنی تمثال پیدا ہو سکتے ہیں اپنے اپنے تجربے کے لحاظ سے۔ لیکن اُس وقت (۱۹۴۵ء تک بھی) پاکستان کا جغرافیائی تصور قائم نہیں ہو سکتا تھا۔ اس پے چیدہ صورت حال کو سمجھنا اس سے بھی مشکل وجہ لفظ پاکستان کو سمجھنے (بطور ملک یا ریاست) ''مکان'' کے جس حسی تجربے کی ضرورت تھی وہ قائم نہیں ہو رہا تھا اور جو قائم ہو رہا تھا وہ ''زمین'' / ''مکان'' پہلے ہی سے اپنی ایک ''شناخت'' یعنی نام اور تاریخ رکھے ہوئے ہے۔ خواہ اس کا نام لاہور، کراچی ہو یا ٹوبہ ٹیک سنگھ۔ بنگال، پنجاب، سندھ اور سرحد ہو یا ہندوستان، افغانستان اور ایران۔ پاکستان نام کی کوئی چیز اس خطے میں نہیں ہے تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ پاکستان کہاں ہے؟ یا کیا ہے؟

آج بھی جب لوگ پاکستان کہتے ہیں تو اس سے ان کی مراد پنجاب، سندھ، سرحد اور بلوچستان ہے خواہ وہ زندگی بھر اپنے گاؤں سے باہر نہ نکلے ہوں۔ ان کے ذہن میں پاکستان سے

متعلق خیالات، احساسات اور تمثال، اپنے گاؤں سے لے کر ان ہی چاروں صوبوں کے حوالے سے پیدا ہوتے ہیں۔ اسی طرح ۱۹۷۰ء سے پہلے ان خیالات، احساسات اور تمثال میں مشرقی بنگال عرف مشرقی پاکستان یعنی آج کا ''بنگلہ دیش'' بھی شامل تھا۔ مگر آج کے نوجوان کے ذہن میں ۷۰ء سے پہلے کے پاکستان کا تصور قائم نہیں ہوتا لفظ ''پاکستان'' کے ساتھ۔ کیونکہ مشرقی بنگال بنگال اب ''پاکستان'' نہیں ایک ''دوسرا ملک'' بنگلہ دیش ہے البتہ اب صرف انھیں بتایا جاسکتا ہے کہ Once upon a time بنگلہ دیش پاکستان تھا اپنے ہزار میل کی دوری اور بیچ میں ہندوستان پڑنے کے باوجود۔

پاکستان کے قیام سے پہلے جب پاکستان محض ایک ''تجرید'' تھا، تصور نہیں۔ ایک ''نعرہ'' تھا اس وقت بڑے سے بڑے ''جید اور معقول'' ذہن میں بھی اس کا تصور قائم نہیں ہوسکتا تھا اور نہیں تھا (مثال کے طور پر بلوچستان کو لیجیے) کہ یہ کیا ہے؟ یا کیسا ہوگا؟

تو وہ جن کے ذہن ایک طرح سے ماؤف ہیں۔ جن کو طویل عرصے سے پاگل خانے کی چاردیواری میں قید رکھا ہوا ہے۔ جن کی باہر کی زندگی سے رابطہ، سالوں سے منقطع ہے۔ وہ کسی ایسے ''نامانوس، نئے لفظ'' کے ساتھ جس کے ساتھ حسی تجربے کے لحاظ سے معنی کے طور پر کچھ بھی نہیں جڑا ہے، میری مراد خیالات، احساسات اور تمثال سے ہے، سوائے تجرید کے۔ (پاک) وہ لفظ ''پاکستان'' کا تصور کیسے قائم کرسکتے ہیں۔

پاک + ستان = پاکستان

صاف۔ پوِتر، نیک

(جس جگہ انبوہ یا بہتات ہو کسی چیز کی عام طور پر مراد ہے جگہ) = صاف، پوِتر، نیک جگہ یا وطن جو اُس وقت دنیا میں کہیں نہیں تھا۔ اگر اس کا تصور قائم کریں تو کن لوگوں اور کون سے جغرافیائی خطے کے ساتھ یہ کوئی معمولی الجھن نہیں تھی۔

چلیے پاگلوں اور ماضی کو رہنے دیجیے۔ آج ذرا نیک یا پاک وطن یا پاک لوگوں کے وطن کا تصور لفظ ''پاکستان'' کے ساتھ قائم کرکے دکھائیے؟

ب۔ فلسفیانہ/ سائنسی وجہ

حقیقت میں مکاں۔ زماں تسلسل Space-time Continuum مل کر اس ارینا arenas

کی تشکیل کرتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں مکان۔ زماں تسلسل اس ''اریناؔ'' پر مشتمل ہے جس میں یا جہاں واقعات وقوع پذیر ہوتے ہیں۔

مکاں۔ زماں کو ایک عام ساخت Structure کے طور پر مدرک Conceive کیا جاتا ہے جو واقعات عالم یا چار ابعادی واقعات سے متعین ہوتا ہے۔ چار ابعادی Four dimensional کائنات جسے Omniverse بھی کہتے ہیں اس میں ''مکان'' بھی شامل ہے اپنے تمام تر معروض اور اشیا سمیت۔ اسی طرح ''زماں'' بھی اس کا حصّہ ہے اپنے تمام تغیرات اور حرکت کے ساتھ۔ ''واقعات'' اسی کائنات (مکاں۔ زماں) میں واقع یا رونما ہوتے ہیں۔

یہ چار ابعادی کائنات اس وقت نا قابلِ تغیر، بے حرکت یا ساکن ہوگا جب ہم حرکت اور تبدیلی کو تجرید کی صورت میں صرف ''زماں یا وقت'' سے (مکاں سے لاتعلق کرکے) منسلک کردیں۔ جیسا کہ عام زندگی میں لوگ، کامن سنس کی بنیاد پر، صدیوں سے کرتے چلے آرہے ہیں۔ کائنات کے چار ابعادی نظریے کے آنے کے بعد بھی۔

ہم ''مکان'' سے تین ابعاد جوڑتے ہیں لمبائی، چوڑائی اور گہرائی۔ اس کے ساتھ ایک باؤنڈری کا تصور ہے جس میں تمام چیزیں موجود ہیں یا پائی جاتی ہیں بشمول واقعہ کے، مگر جس میں حرکت نہیں ہے یہ ساکن ہے۔ اسی طرح چوتھا عنصر، بُعد یا ڈائمنشن دورانیہ، وقفہ (وقت) ہے جو زماں کی خصوصیت یا وصف ہے۔ جسے ہم مکان کے ساتھ نہیں جوڑتے ہیں بلکہ سمجھتے ہیں کہ یہ صرف 'زماں' یا وقت ہے جس میں اشیاء تبدیل ہوتی ہیں یعنی حرکت، تغیر و تبدل کا عمل ہوتا ہے۔

میں اور آپ تو معمولی جان کاری کے حامل شخص بھی نہیں ہیں۔ نیوٹن جیسا سائنس دان بھی کامن سنس کی بنیاد پر، مکان/زماں کو مطلق مانتا تھا۔ یعنی وقت آزاد ہے نیچرل یا فزیکل مادی واقعات سے۔ اور وہ نیچرل اور مادّی واقعات سے پہلے وجود رکھتا ہے یا موجود ہے اور اس کی ایک لازمی وصف یا فطرت ایک مستقل بہاؤ ہے بغیر کسی خارجی تعلق کے، اور خارجی اشیا کے گویا خارجی اشیا سے کسی تعلق کے بغیر ایک مستقل بہاؤ اس کی ایک لازمی، بنیادی صفت یا فطرت ہے۔ اس طرح گویا زماں یا وقت مکاں سے علیحدہ الگ تھلگ اور لاتعلق ہے۔

تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ ''مکان'' میں رونما یا واقع ہونے والے واقعہ یا واقعات کو کیسے Interpret کیا جائے؟

حقیقت یہ ہے کہ تمام مادی اشیا، بشمول واقعات کے، 'مکاں۔زماں تسلسل' Space-time Continuum میں چار ابعادی فریم ورک کا حصہ ہیں۔

'مکان۔زماں تسلسل' کے بغیر کوئی چیز وجود نہیں رکھ سکتی یا واقع نہیں ہوسکتی یا مدرک Conceive نہیں ہوسکتی ہے۔تمام اشیا (واقعات) مکان۔زماں تسلسل میں ہیں اور مکان کو زماں سے علاحدہ نہیں کیا جاسکتا ہے۔سوائے تجرید کے۔کائنات اوراس میں موجود کسی بھی شے کی تعبیر یا تشریح، غیر متحرک، ساکن یا نا قابل تغیر کے طور پر صرف اسی وقت ہوسکتی ہے جب یہ مان لیا جائے کہ وہ صرف ''مکان میں یعنی تین ابعاد میں موجود ہے یا وجود رکھتی ہے۔وقت کے ساتھ بغیر کسی تعلق کے۔اور ٹوبہ ٹیک سنگھ میں تو سارا معاملہ ہی مکان کا ہے۔افسانہ نگار نے پاگل خانے (مکان) میں پاگلوں کو مقید کر کے ایک طرح سے 'زماں' وقت سے کاٹ دیا ہے۔وقت جو کامن سنس کے مطابق، حرکت کررہا ہے، گزر رہا ہے۔

اور جہاں ''واقعات'' ہورہے ہیں وہ صرف ایک تین ابعادی یا ڈائمینشنل ''مکان'' ہے جو ساکن ہے۔اس لیے جب مکان (لاہور۔ٹوبہ ٹیک سنگھ وغیرہ) کے ساتھ یا ان کے لیے ''زماں'' وقت (حرکت، تبدیلی) کا فعل verb استعمال کیا جائے تو لازماً پریشانی ہوگی۔جیسے لاہور پاکستان چلا گیا۔ امرتسر ہندوستان چلا گیا وغیرہ۔یہ 'آنا' 'جانا' (حرکت، تبدیلی) کی وصف چونکہ 'زماں' کے ساتھ ہے اس لیے جب 'مکان' (ساکن، نا قابل تغیر شے) کے ساتھ حرکت یا زمان کے افعال (چلا گیا۔آ گیا وغیرہ) منسلک کردیتے ہیں تو یہ نا قابلِ فہم ہوجاتا ہے کہ مکان کیسے حرکت کرسکتا ہے۔یہ تو وقت/زماں کی خصوصیت ہے۔اسی لیے پاگلوں کی سمجھ میں یہ بات نہیں آتی ہے (ویسے اگر نارمل لوگوں کو بھی پندرہ سال کے لیے معاشرہ سے الگ تھلگ اور بے خبر رکھا جائے تو ان کی صورت حال یہی ہوگی)

> ''وہ پاکستان میں ہیں یا ہندوستان میں۔اگر ہندوستان میں ہیں تو پاکستان کہاں ہے۔اگر پاکستان میں ہیں تو یہ کیسے ہوسکتا ہے کہ وہ کچھ عرصہ پہلے یہیں رہتے ہوئے ہندوستان میں تھے۔''

ایسے میں بشن سنگھ کا یہ سوال کہ 'ٹوبہ ٹیک سنگھ کہاں ہے' اس صورت حال کی پے چیدگی اور لغویت کو نمایاں کرتا ہے۔

ج۔ سیاسی وجہ

سیاسی وجوہات کا ہم نے گزشتہ صفحات میں مختلف مقامات پر تبصرہ کیا ہے۔ اس لیے ہم
یہاں اس کی تفصیل میں نہیں جاتے اور نہ ہی کہی ہوئی باتوں کو دہرانا چاہتے ہیں۔ پاگل خانے میں
موجود پاگلوں کی سمجھ میں ''پاکستان'' کیوں نہیں آ رہا تھا۔ یہاں صرف میں اس بنیادی نکتہ پر زور
دینا چاہتا ہوں کہ بیسویں صدی کی یہ پس نوآبادیاتی جدید ریاست، یعنی سیاسی/قومی شناخت
لسانی، تہذیبی و ثقافتی، ایتھنک، قومیت اور جغرافیائی مسائل کے لحاظ سے بہت پیچیدہ اور کئی
ایسے سوالات لیے ہوئے تھا جس کے جوابات ہم آج تک نہیں دے سکے۔ اس لیے وہ ذہن جو
الحاق annexation یا annex کے تصور سے واقف تھے ان کے لیے دوسری جنگ عظیم کے بعد کی
یہ پس نوآبادیاتی ریاست (سیاسی/قومی شناخت) ناقابل فہم تھی کہ کسی بھی لمحے اعلان کرکے،
صدیوں سے آباد قومیتوں اور ایتھنک اور ثقافتی گروہوں کی زمین پر ایک تصوراتی مصنوعی لکیر کھینچ
کر، ایک نیا نام دینے سے ایک نئی شناخت بن جائے گی۔ اس لیے سوال پیدا ہوتا ہے (یہاں ہم
سوال دہراتے ہیں)

☆......کیا کسی چیز، شخص یا جگہ کو نیا نام دینے سے اس کی بنیادی صفات، خصوصیات، وصف یا جوہر
یعنی ''شناخت'' میں کسی نوع کی تبدیلی واقع ہوگی؟

☆......اگر کسی شیشے کی بوتل میں نمک ہے۔ اس پر چینی کا لیبل لگا دیا جائے تو کیا شیشے میں موجود
نمک کی خصوصیات (شناخت) تبدیل ہو جائیں گے؟

مثلاً کشمیر یا پنجاب کے بیچ میں ایک مصنوعی (تصوراتی) لکیر کھینچنے سے کیا کشمیر یا پنجاب کی
ثقافتی، لسانی، ایتھنک یا قومیتی شناخت تبدیل ہو جائے گی؟

(عالمی سطح پر اس ''شناخت'' کے مسئلے اور سیاست کی نمایاں مثالیں شمالی کوریا اور جنوبی کوریا
کی تقسیم، مشرقی اور مغربی جرمنی کی تقسیم [دیوار برلن، جو منہدم کر دی گئی] بلقانی ریاستوں اور مڈل
ایسٹ کی سیاست، بشمول اسرائیل فلسطین قضیہ میں دیکھی جا سکتی ہیں)

جہاں تک مذہبی شناخت یعنی مذہبی فرق و اختلاف کا تعلق ہے تو سکھ مذہب پنجاب کی تاریخ
کا حصہ ہے۔ پنجاب اس کی جنم بھومی ہے۔ دوسرے الفاظ میں آپ اسے پنجاب کا آفیشل مذہب
بھی کہہ سکتے ہیں۔ ان معنوں میں کہ یہ اس سر زمین کی پیداوار ہے۔

کوئی پنجابی مسلمان، عیسائی، سکھ کچھ بھی ہو سکتا ہے لیکن ایک سکھ صرف پنجابی ہی ہو سکتا ہے۔ اسی طرح سکھ کا analogy پنجاب یا پنجابی ہے۔ یہاں مذہبی شناخت، جغرافیائی، ثقافتی شناخت بشمول لسانی شناخت یا قومیت کے حدود ایک ہی ہیں۔ اس لیے سیاسی/قومی شناخت کے نام پر کوئی بھی ایسی لکیر جو پنجاب کے جغرافیائی/ثقافتی شناخت کو عملاً تقسیم کردے، ناممکن ہے۔ کیونکہ اگر ''ہیر'' کی الاپ سرحد کے ایک طرف سے اٹھتی ہے تو اس کا جواب سرحد کی دوسری طرف سے آتا ہے۔

اور اگر ایسا کیا جائے (جیسا کہ کیا گیا) اس میں اتنی پیچیدگیاں اور مسائل ہیں کہ ان کا کوئی ایک حتمی حل یا آخری جواب نہیں ہے۔ یہ افسانہ ٹوبہ ٹیک سنگھ اس پیچیدہ تہذیبی/سیاسی صورت حال سے سروکار رکھتا ہے۔ اس لیے اس کے کسی ایک حتمی معنی، تعبیر، یا آئیڈیا کا تعین ممکن نہیں ہے۔ اس افسانے کو کئی طرح سے دیکھا جاسکتا ہے۔ اس کی کئی تعبیریں کی جاسکتی ہیں۔ صرف یہی نہیں بلکہ اس کی تعبیر کے لیے کوئی بھی طریقے کار، منہاج یا میتھڈ استعمال کیا جاسکتا ہے۔ یہ ایک 'کھلے متن' کا افسانہ ہے۔ اس کو کسی ایک تعبیر میں بند نہیں کیا جاسکتا ہے۔

اس میں Irony یہ ہے کہ ہم پاگلوں سے یہ توقع کر رہے ہیں کہ وہ اس پیچیدہ، تاریخی، تہذیبی/سیاسی لغو صورت حال کو سمجھیں۔ جو حقیقت 'باہوش'، 'نارمل'، 'معقول' لوگوں کی سمجھ میں نہیں آرہی ہے۔ پاگل خانے میں پاگلوں کی ''غیر معقولیت''، صورت حال کی ''لغویت'' کوئی ہمیں دکھا رہا ہے۔ ہم دیکھ رہے ہیں اور سمجھ رہے ہیں مگر ہماری اپنی غیر معقولیت اور صورت حال کی لغویت ہمیں نظر نہیں آرہی ہے۔

ہم پاگل خانے کو خود سے اپنے آپ سے اپنے معاشرے سے باہر، الگ تھلگ اور لاتعلق سمجھ کر، پاگلوں کی ''حماقتوں'' بلکہ پاگل پن، اور صورت حال کی لغویت پر ہنس رہے ہیں۔ ایک لمحے کے لیے بھی ہمیں اپنی تہذیبی/سیاسی اور تاریخی صورت حال کا خیال نہیں آتا ہے کہ ہم کتنی 'غیر معقول' اور لغو صورت حال میں ہیں اور عجیب بات یہ ہے کہ پاگل خانے کے خدا کی طرح ہمارا خدا بھی ہماری مدد نہیں کر رہا ہے کہ وہ بہت مصروف ہے اور اس کو پوری دنیا کے معاملات دیکھنے ہیں۔

☆☆☆

ڈاکٹر شافع قدوائی

بیانیہ عرصہ اور راجندر سنگھ بیدی°

جدید تر فکشن تنقید اب محض موضوع کی تلخیص سے اپنا سروکار نہیں رکھتی بلکہ بیانیہ کی حرکیات یا اس کے مابہ الامتیاز عناصر کی نشان دہی پر اپنی توجہ مرکوز کرتی ہے۔ لاتشکیلی مطالعے نے متن کے تفاعل، زبان کی غیر یقینی کیفیت اور ترسیل کے نا قابل گرفت پہلوؤں پر اصرار کرکے بیانیہ کی ماہیت پر از سرِ نو غور کرنے کی راہ روشن کی ہے۔ بیانیہ کی حرکیات کا تنقیدی و توضیحی مطالعہ حاضر فکشن تنقید کا اہم ترین مسئلہ ہے۔ J.L.Austn کی شہرہ آفاق کتاب How to Do Things Without Words کی اشاعت کے بعد سے زبان کو صرف بیان کا وسیلہ سمجھنے کے بجائے اب اس کی Performative جہت کو موضوعِ مطالعہ بنایا جانے لگا ہے۔ معاصر فکشن تنقید میں متن علی الخصوص افسانوی متن کو ایک جامد مضمر کی نسبت سے اعمال و افعال اور خارجی داخلی توانائی کے باہمی تعامل پر استوار ایک متحرک شے کے طور پر دیکھا جانے لگا ہے۔ متحرک اجزا کو محیط بیانیہ ہیئتی یا ساختیاتی تناظر کی نہ صرف نارسائی کو اجاگر کرتا ہے بلکہ ایک نئے تناظر کی اہمیت کا احساس بھی دلاتا ہے۔ پھر ولادی میر پراپ، تودروف، جیرالڈ پرنس اور اے جی گریماس، نے جو فکشن تنقید کے نظریہ ساز نقاد ہیں، بیانیہ سے متعلق مسائل کی زبانی بیانیہ کے حوالے سے تفصیلی وضاحت کی ہے اور اب تحریری بیانیہ کے Peroformative تناظر کی صراحت کی جانے لگی ہے۔ تحریری بیانیہ علی الخصوص فکشن فی نفسہٖ Performance ہے۔ قاری اساس تنقید نے بھی اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے کہ قرأت کے باعث ہی متن سرگرم عمل ہوتا ہے اور قرأت تحریری عمل کو ایک متحرک شے میں منقلب کر دیتی ہے۔ اور اس سے معنی کی تخم ریزی کا عمل پیدا ہوتا ہے۔ Performance سے کیا مراد ہے؟ اس سوال پر غور کرنے سے قبل اس سے مماثل الفاظ، عمل اور ساختیے پر توجہ کرنا ضروری ہے۔

° بادبان، شمارہ ۵، کراچی

Performanceان دونوں کو محیط بھی ہے اور ان سے ماورا بھی۔Performanceاصلاً ایک انفرادی تجربہ ہے جس کے باعث ہر قاری یا سامع کے لیے اس کی معنویت مختلف ہو جاتی ہے۔ اس اصطلاح کی مزید وضاحت نارمن ہالینڈ نے کی ہے۔ ان کے مطابق (۱) Performance سے مراد اشیا یا افراد کو سرگرم عمل دکھانا ہے۔ اس کے لازمی اجزا متحرک اور مخاطب اور مخاطب کی باہمی اثر پذیری ہے۔ اسے واقفیت یا صداقت یا کذب کے حوالے سے بیان نہیں کیا جاسکتا۔ مزید برآں پیغام یا مقصد کی ترسیل پر اصرار بھی زیادہ سودمند نہیں ہے۔ لسانی Performance کے لیے ضروری ہے کہ مخاطِب اور مخاطَب میں سرگرم اور تغیر پذیر رابطہ ہو۔ علاوہ ازیں زبان کی تحدید کرنے والی معاشرتی و ثقافتی قوتوں اور لسانی امکانات کے کسب فیض کرنے والے فرد واحد میں بھی گہرا اور غیر منقسم رشتہ ہو۔

ایک آسٹریلیائی نژاد فکشن ناقد Marie Maclean نے جن کی Narratology پر ایک وقیع کتاب (۲) شایع ہوئی ہے، اس مسئلے پر دلجمعی سے گفتگو کرتے ہوئے لکھا ہے بیانیہ اصلاً Performance ہے، جہاں راوی اور سامع باہمی طور پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ ڈرامے کے مماثل بیانیہ بھی ہمیشہ اپنے اجزا سے تجاوز کر جاتا ہے۔ اس کا محض موضوع سے تعلق نہیں ہوتا بلکہ اس کا کہانی بیان کرنے کی قدرت اور سامعین کے ممکنہ ردّ عمل سے بھی گہرا رشتہ ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے یہ کہنا درست ہوگا کہ بیانیہ اور ڈراما میں قدرِ مشترک رشتہ ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے یہ کہنا درست ہوگا کہ بیانیہ اور ڈراما میں قدرِ مشترک Performance ہے۔ Performance کے لیے اسٹیج درکار ہے اور اسٹیج کے لیے Space لابدی ہے۔ اسٹیج Space پیشکش کی تحدید بھی کرتی ہے اور شیرازہ بندی بھی۔ فنی پیشکش کی کامیابی مکان کی رہینِ منت ہوتی ہے اور تصورِ مکان تنقیدی محاکے کا دشوار تر عمل بھی آسان بنا دیتا ہے۔ اس ضمن میں Roger Coillois نے لکھا ہے (۳) کہ راوی کہانی کی مکانی جہت میں بعض مخصوص سامعین کو بھی شامل کر دیتا ہے، تاہم اس مکانی جہت میں شمولیت کا عمل یک رخا یا یک طرفہ نہیں ہوتا کہ راوی خود بھی اس مکانی جہت کا ناگزیر حصہ بن جاتا ہے۔ بیانیہ کا تفاعل ڈرامے کے اسٹیج کے عین مماثل ہے۔ اس صورت حال کو سامع کی عمل داری بھی کہا جاسکتا ہے۔ بیانیے کی مکالمانی نوعیت بھی Performance کی وساطت سے موضوع بحث بنائی جاسکتی ہے۔ جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کہ بیانیہ اصلاً Performance کے مترادف ہے، لہٰذا اس کی

معنویت کے حدود اربعہ کی نشان دہی کے لیے بیانیہ کی خلق کردہ Space پر توجہ مرکوز کرنا لازمی ہے۔ بیانیہ Space یا بیانیہ عرصہ سے کیا مراد ہے اور بیانیہ عرصہ کے داخلی و خارجی اجزا کس طرح کی تعمیر کرتے ہیں، ان سوالات پر توجہ مرکوز کرنا ضروری ہے۔ فرانز کے اسٹینزیل (۴) نے اس تصور کی تفصیلی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے چوں کہ بیانیہ کی نوعیت Performance کی ہوتی ہے لہٰذا اس عمل میں راوی اور سامع کے درمیان ایک خاموش مفاہمت ہوتی ہے جس کی بنیاد مکان پر استوار ہوتی ہے۔ معنویت اور تاثر میں اضافے کے لیے اسٹیج کا وجود لازمی ہے اور اس کا استعمال پیشکش کی معنویت اور تاثر میں اضافے کے لیے کیا جاتا ہے۔ اداکار مکالموں کی ادائیگی اور چہرے کے مختلف تاثرات اور حرکات وسکنات کے لیے اسٹیج Space کو استعمال کرتے ہیں۔ اس پیس (Space) ایک وسیع تر اصطلاح ہے۔ اس کا اطلاق اسٹیج سے متعلق تمام اشیا: مثلاً سیٹ، روشنی اور نظام آواز وغیرہ پر بھی ہوتا ہے۔ نقل وحرکت اکثر ناظر سے براہ راست اور شخصی رابطے پر منتج ہوتی ہے۔ پیشکش میں ناظر کی دلچسپی کا راز اس پیس کے فنکارانہ استعمال میں مضمر ہے۔

Joseph Frank نے بہت پہلے اپنے ایک تنقیدی مضمون میں Saptial From in Modren Literature میں فکشن کے مطالعے میں مکانی جہت کو موضوع بحث بنایا تھا اور فکشن تنقید میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا تھا۔ (بیانیہ کی تخلیق کردہ اس پیس کا ترجمہ اس مضمون میں بیانیہ عرصہ کیا جارہا ہے) بیانیہ عرصہ کے حدود متعین ہوتے ہیں اور ان حدود کی پاس داری تخلیقی امکانات کی افزونی کا باعث ہوتی ہے۔ Joseph Kestenr (۵) کے مطابق تحریری بیانیہ دال Signifier اور Text کی قطعیت کی وجہ سے تھیٹر کی مکانی ہیئت کے بالمقابل زیادہ محدود ہوتا ہے۔ تاہم بیانیہ کے اجزا کی سیال کیفیت کے باعث مکانی ہیئت کو استحکام حاصل ہوتا ہے۔ تحریری متن کا معروضی حسن، زندگی سے اس کے مختلف مظاہر کی ہمہ گیری اور ہمہ وقتیت ہے اور یہی سبب ہے کہ دال اور مدلول دونوں مکانی تشریح کے محتاج ہوتے ہیں۔

Maried Macleann نے بیانیہ عرصہ کو افسانوی اظہار کا نمایاں وسیلہ قرار دیتے ہوئے اس کی درج ذیل صورتوں کا ذکر کیا ہے۔

۱۔ تحریری متن میں Dilectics یا اشاراتی کلمات مثلاً اسما، حروف، اشارہ کے مسلسل استعمال سے راوی اور سامع میں گہرا ربط پیدا ہوجاتا ہے۔ کرداروں کی نمائندگی کرنے والے اسما اور ضمائر

مثلاً واحد متکلم وغیرہ اور افعال کے بدلتے ہوئے صیغوں مثلاً ماضی سے حال، فعل حال سے مستقبل اور زمان کو محیط الفاظ مثلاً اب، ابھی وغیرہ کے متواتر استعمال سے بیانیہ کی بافت میں عرصہ کی تعمیر ہوتی ہے۔ رومن جیکسن (۶) کے مطابق Dilecties سے مراد ایسے الفاظ بھی ہیں جن کے معنی غیر یقینی ہوتے ہیں اور جو صورتِ حال کے ساتھ تغیر پذیر ہوتے رہتے ہیں اور ان کی معنویت صرف پیغام کے تناظر کی رہینِ منت ہوتی ہے۔

اس نوع کا گہرا ربط مخاطب اور من وتو (آئی اینڈ یو) کے علاوہ فاعل کے مکالمات اور سامع کے ردعمل کی بنیاد پر بھی قائم ہوتا ہے۔ ہر پیغام اپنے آخری تجزیے میں کسی شخص کی طرف راجع ہوتا ہے گو کہ اس کا براہ راست اظہار نہ ہوا ہو۔ تحریری بیانیے میں آوازوں کی غیر شخصی شمولیت بھی معنی خیزی کے عمل پر بھی اثر انداز ہوتی ہے۔ Benvensite کے مطابق Dilectics کے باعث فاعل زمانی ومکانی وجود کے طور پر قائم ہو جاتا ہے اور اس سب سے فن میں زندگی اور زمان ومکان کا ایک ذی التباس پیدا ہو جاتا ہے۔ اسٹین زل کے بموجب واحد متکلم کی موجودگی زمانی ومکانی جہت کو ایک متعین شکل عطا کرتی ہے۔ واحد متکلم کے علاوہ دیگر کرداروں کی موجودگی بھی بیانیہ عرصہ کی تشکیل پر اثر انداز ہوتی ہے اور اس سے واحد متکلم کے بقیہ کرداروں یا حالات سے اس کے تعلق کا اندازہ بھی لگایا جا سکتا ہے۔ یہ تعلق باہمی اشتراک یا مفاہمت کا بھی ہو سکتا ہے، مخاصمت کا بھی اور سرد مہری کا بھی۔

۲۔ متن میں بصری پیکروں کے متواتر وخلاقانہ استعمال سے اسٹیج پر سیٹ کا سا تاثر پیدا کیا جا سکتا ہے۔ نتیجتاً قاری کی نظروں میں یہ منظر اپنی تمام تر حشر سامانیوں اور جذباتی اپیل کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے۔ تحریری بیانیے میں جسمانی اعضا، حرکات وسکنات یا معمولات کے بیان یا جزئیات نگاری کی وساطت سے بیانیہ عرصہ کی تشکیل کی جاتی ہے جس کے دائرہ عمل میں سین اور سیٹ کے علاوہ مکالمے بھی شامل ہیں۔ Kestenir کا خیال ہے کہ سین (منظر) کو دو حوالوں سے پیش کیا جا سکتا ہے۔ اولاً تو Setting کے توسط سے اور دوسرے متحرک لمحوں کی عکاسی کے ذریعے اور مکالمے اس کا سب سے بہتر اظہار کرتے ہیں۔ مکالمہ اپنی ہیئت کے اعتبار سے زمان کا اسیر ہونے کے ساتھ ساتھ مکان کا پابند بھی ہوتا ہے۔

۳۔ بیانیہ عرصہ کی تیسری صورت کا تعلق متن میں تاریخی، جغرافیائی، اساطیری اور دیومالائی

تلمیحات سے کسب فیض کرنے کی نوعیت سے ہے۔ مذکورہ تلمیحات کے استعمال سے متن ایک لازمانی جہت اختیار کر لیتا ہے اور معنی خیزی کا عمل زمان کا پابند نہیں رہ جاتا ہے۔ مائیکل باختن (۷) اس عمل کو Chronotope سے تعبیر کرتا ہے جو اپنی خود مختار مکانی و زمانی ہیئت کے باعث متن کی بافت جزو جلیل بن جاتا ہے۔ اساطیری یا لوک روایات اور تلمیحات راوی اور قاری کے مابین ایک فوری اور شخصی رشتے کی بنیاد بن جاتے ہیں اور بیانیہ عرصہ وسیع تر ہو جاتا ہے۔

۴۔ صنائع و بدائع مثلاً استعارے، تشبیہات، کنایوں اور مجاز مرسل کے خلاقانہ استعمال سے بھی بیانیہ عرصے کو استحکام بخشا جاسکتا ہے اور اسی باعث مدلول Singified دال Singifier کی صورت میں منقلب ہو جاتے ہیں۔

۵۔ بیانیہ عرصے کی تشکیل کی پانچویں صورت صنائع و بدائع کے علاوہ جملوں کی نحوی ساخت میں تبدیلی، رموز اوقاف اور پیراگراف کے تعین سے متعلق ہے۔ جملوں کی ترتیب میں تبدیلی اور اسلوب کی دبازت کی وجہ سے معنیاتی عرصہ بیانیہ عرصہ کی صورت اختیار کر جاتا ہے۔ صنعت تضاد، قولِ محال اور الفاظ کے تخلیقی استعمال سے متن میں توازن اور تناسب پیدا ہو جاتا ہے اور متن کی قرأت بھی زیادہ معنی خیز ہو جاتی ہے۔

ہر چند کہ بیانیہ عرصہ حال ہی میں ایک اہم معیار نقد کے طور پر رائج ہوا ہے مگر بیانیہ کے نظریہ سازوں نے قدیم داستانوں، لوک کہانیوں اور قصوں کو تجزیے کے عمل سے گزار کر ان قدیم ماخذوں میں بیانیہ عرصہ کے نقوش تلاش کیے ہیں اور اسے بیانیہ علی الخصوص فکشن کی امتیازی صفت ٹھہرایا ہے۔ اس نوع کے متعدد مطالعے اشاعت پذیر ہو چکے ہیں۔ اردو افسانے کا اگر بیانیہ عرصہ کے تناظر میں مطالعہ کیا جائے تو منکشف ہوگا کہ اس کے اوّلین نقوش متعدد افسانہ نگاروں کے یہاں موجود ہیں۔ امراؤ جان ادا کی مقبولیت بیانیہ عرصہ کی رہینِ منت نظر آتی ہے۔ رسوا اور پریم چند کے علاوہ عہد حاضر کے بعض افسانہ نگاروں مثلاً منٹو اور بیدی کے افسانوں میں بیانیہ عرصہ کی تکنیک کا استعمال بیش از بیش موجود ہے۔ راجندر سنگھ بیدی کا شمار اردو کے اہم افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ باقر مہدی کے الفاظ میں ''اردو افسانہ نگاری پر ایک تثلیث مسلط تھی اور اب بھی سایہ فگن ہے۔ یہ تثلیث ہے راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو اور کرشن چندر کی۔ ناموں کی ترتیب بدلی جاسکتی ہے مگر اس حقیقت سے انکار کرنا مشکل ہوگا کہ اردو افسانے کو شہرت اور کسی حد تک عظمت

والے میں ان ہی تین ناموں کا ذکر آتا رہتا ہے اور ابھی کچھ عرصے تک اور آتا رہے گا۔ میرا خیال ہے کہ منٹو اور کرشن چندر کی کہانیاں دو تین بار پڑھنے کے بعد اپنی تازگی و تاثیر کھو دیتی ہیں اور بیدی کی کہانیاں آہستہ آہستہ یعنی ہر بار پڑھنے پر اپنے نئے دروبست کھولتی جاتی ہیں۔'' بیدی کے فن کی عظمت کا اعتراف عام طور پر کیا جاتا ہے۔ تاہم ان کہانیوں کو زبانی بیانیہ Performance کے تناظر میں بیان کرنے کی کوشش تا حال نہیں کی گئی۔ وارث علوی کا کہنا درست ہے کہ بیدی کے افسانوں کے ہیئتی خصائص اور معنیاتی نظام کی نشان دہی کی کوشش بہت کم ہوئی ہے۔ بیدی تنقید میں پروفیسر گوپی چند نارنگ کا نام ایک استثنائی حیثیت رکھتا ہے۔ ان کا مشہور تنقیدی مضمون (۸) ''بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں'' بیدی کے فن کے مابہ الامتیاز عناصر کی نشان دہی کرتے اور ان کے پورے تخلیقی نظام و فنی دروبست کو گرفت میں لینے کی اہم مثال ہے۔

بیدی کی عظمت کا راز کس امر میں مضمر ہے؟ پروفیسر گوپی چند نارنگ اور باقر مہدی کے قابلِ قدر مضامین کے باوجود یہ سوال کسی حد تک تشنہ تعبیر ہے۔ لہٰذا یہ بہتر معلوم ہوتا ہے کہ بیدی کے فن کو جدید تر معیار نقد کی کسوٹی پر کھا جائے اور ان کے امتیازات واضح کیے جائیں۔ بیدی کے یہاں نہ صرف موضوعاتی تنوع اور شعور کا احساس ہوتا ہے بلکہ ان کے افسانوں کی بافت پر فنی ہنر مندی کے نقوش بھی نمایاں ہیں۔ بیدی کا متن اصلاً Performance کی صورت رکھتا ہے اور ان کے ہاں بیانیہ عرصہ کی تشکیل کی متعدد صورتیں جلوہ گر ہوتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ قاری کا متن سے براہ راست اور غیر شخصی رابطہ قائم ہو جاتا ہے۔ طوالت کے خوف سے بیدی کے پہلے مجموعے ''دانہ و دام'' میں شامل پہلے افسانے ''بھولا'' کا مطالعہ اس نہج پر کیا جا رہا ہے تا کہ بیدی کے ہاں بیانیہ عرصہ کی تشکیل کی متعدد صورتوں کی نشان دہی کی جا سکے۔ ورنہ سچ تو یہ ہے کہ بیدی کی متعدد تخلیقات میں یہ فنی حربہ چابک دستی کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے۔ ''بھولا'' کو عموماً بچپن کی معصومیت اور تجسس کی علامت گردانا جاتا ہے۔ یہ تاثر جزوی طور پر درست ہے، لیکن دراصل یہ افسانہ انسان کی ایک خلقی خوبی یعنی باہمی اشتراک و موانست کی ایک بلیغ تمثیل ہے۔ فطری طور پر ہر انسان اس خوبی سے متصف ہوتا ہے، مگر علائق دنیا میں اس کی تلویث اسے دوسروں کے کام آنے سے باز رکھتی ہے اور یہ جوہر ٹھٹھر کر رہ جاتا ہے۔ ایک معصوم بچہ بھولا جس پر ابھی دنیا کا رنگ نہیں چڑھا ہے، اپنے اس خلقی جوہر کو پوری طرح محفوظ کیے ہوئے ہے، وہ اپنے جذبے سے مغلوب ہو کر گھٹا ٹوپ

اندھیرے میں رہنمائی کے لیے نکل پڑتا ہے۔ یہ افسانہ کرداری افسانہ ہے اور اس کا تانا بانا مرکزی کردار بھولا کے ارد گرد بُنا گیا ہے جو اپنے والد کے سائے سے محروم ہو چکا ہے۔ وہ اپنے بوڑھے دادا، ماں اور ایک چھوٹی بہن کے ساتھ گاؤں میں رہتا ہے۔ بھولا بھی عام بچوں کی طرح کہانی سننے کا شوقین ہے اور دادا اس کی دل آسائی کے لیے اسے قصے سناتا رہتا ہے۔ ایک بار وہ دن میں کہانی سنانے پر میرا اصرار کرتا ہے، تاہم دادا اسے بتاتا ہے کہ دن میں کہانی سنانے سے مسافر راستہ بھول جاتے ہیں۔ بھولا کا معصوم ذہن یہ دلیل قبول نہیں کرتا اور وہ ضد کرتا ہے اس سے پہلے بھولا کو یہ معلوم ہو چکا ہے کہ آج اس کے ماموں آئیں گے۔ بوڑھا دادا یہ تنبیہہ کر کے اسے کہانی سنانے پر راضی ہو جاتا ہے کہ اگر آج کوئی مسافر راستہ بھولے گا تو اس کی ذمے داری بھولا پر ہوگی۔ بوڑھا دادا اسے اس کی پسندیدہ کہانی سناتا ہے، تاہم قصہ کا خوش آیند انجام اور دادا کا زورِ بیان بھی آج بھولا کو زیادہ متاثر نہیں کر سکا اور اس نے بے دلی سے کہانی سنی۔ شام ہی سے وہ دروازے پر آ کر بیٹھ گیا اور ماموں کی راہ دیکھنے لگا۔ ماموں جب رات تک نہیں آئے تو بھولا غمگین ہوا۔ اس کی ماں کو بھی تشویش ہوئی۔ آخر گھر والے انتظار کر کے سو گئے۔ بھولا اس دن اپنے دادا کے پاس سویا تھا۔ اس زمانے میں میلہ چل رہا تھا اور بچوں کے اغوا کے کئی واقعات ہو چکے تھے۔ آدھی رات کو جب دادا کی آنکھ کھلی تو بھولا بستر سے غائب تھا اور دیوار بتی بھی نہیں تھی۔ بھولا کی گمشدگی سے گھر میں کہرام مچ گیا اور اس کی ماں بے ہوش ہوگئی۔ پورا محلّہ جاگ اٹھا اور ایک پڑوسی آدھی رات کو پولیس میں رپورٹ لکھانے کے لیے جانے لگا۔ اس وقت دروازہ کھلا اور ماموں بھولا کو اپنی گود میں اٹھائے گھر میں داخل ہوئے۔ ماموں نے بتایا کہ انھیں کسی کام میں دیر ہو گئی تھی، لہٰذا جب وہ چلے تو اندھیرا ہو چکا تھا اور وہ راستہ بھول گئے۔ وہ بھٹک ہی رہے تھے کہ انھیں ایک طرف روشنی دکھائی دی۔ وہ جب اس طرف گئے تو انھیں بھولا دکھائی دیا جو کانٹوں میں الجھا تھا اور اس کے ہاتھ میں بتی تھی۔ وہ بھولا کو دیکھ کر حیرت میں پڑ گئے اور جب اس سے اتنی رات گئے وہاں اکیلے ہونے کی وجہ پوچھی تو بھولا نے جواب دیا ”آج دوپہر کے وقت دادا جی نے کہانی سنائی تھی اور کہا تھا کہ دن کے وقت کہانی سنانے سے مسافر راستہ بھول جاتے ہیں۔ تم جب رات گئے تک نہ آئے تو میں نے سمجھا کہ تم راستہ بھول گئے ہو اور بابا نے یہ بھی کہا تھا کہ اگر کوئی مسافر راستہ بھولا تو اس کے ذمہ دار تم ہو گے۔“ اس لیے بہ ظاہر سادہ اور غیر پیچیدہ کہانی کو محض سپاٹ اور بیانیے پر محمول کرنا درست نہیں

ہے۔کیوں کہ اس افسانے میں آرکی ٹائپ اور اساطیری علامتیں کرداروں کے روزمرہ کے حوالے سے بیان کی گئی ہیں۔ غلطی کا ازالہ قدیم ترین آرکی ٹائپ ہے جس کی طرف افسانے کا آخری پیراگراف اشارہ کرتا ہے۔ جب تک انسان کی سرشت میں معصومیت (بھولے پن) کی ہلکی سی رمق بھی باقی ہے وہ نہ صرف غلطی پر پشیمان ہوگا بلکہ اس کے ازالے کی بھی کوشش کرے گا۔ مرکزی کردار بھولا کا نام اور اس کا عمل (پہلے دن میں کہانی سننے کی غلطی اور پھر ازالہ کے طور پر رات کے اندھیرے میں بتی لے کر نکلنا تا کہ اگر ماموں راستہ بھٹک گئے ہوں تو انھیں گھر کی راہ دکھانا)، اس طرف اشارہ کرتا ہے پہلے جملے سے قاری اور متن میں گہرا ربط قائم ہو جاتا ہے اور پھر کہانی کے مختلف موڑ بیانیہ عرصہ کی مذکورہ تمام صورتیں کسی نہ کسی شکل میں ضرور موجود ہیں۔ افسانہ کا راوی واحد متکلم ہے اور پہلے پیراگراف سے راوی اور دیگر کرداروں کا باہمی تعلق آشکار ہو جاتا ہے۔ قاری کو معلوم ہو جاتا ہے کہ یہ تعلق اصلاً موانست، غم خواری اور ہمدردی کا ہے۔ راوی، مایا اور بھولا ایک کنبے کے فرد ہیں جو ایک دوسرے پر جان چھڑکتے ہیں۔ کرداروں کے عمل سے اس اثر کا بڑی آسانی سے سراغ لگایا جا سکتا ہے۔ مکھن جمع کرنا اشاریہ ہے کسی مہمان کی آمد کا...... مایا بیوہ ہونے کے بعد اپنے تمام کپڑے اور زیورات کی پٹاری ایک صندوق میں منتقل کر کے اسے بھول جاتی ہے۔ یہ عمل بھی خواہشات کے جبر سے آزادی یا ترک دنیا کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اس طرح بوڑھے دادا کی بعض سرگرمیاں اور مرکزی کردار بھولے کے بعض فقرے بھی قاری کا دامن توجہ اپنی جانب کھینچتے ہیں اور بیانیہ عرصہ کے حدود میں توسیع ہوتی ہے۔ ایک دن تھکا ماندہ بوڑھا بھولا کو کہانی نہیں سنا پاتا ہے۔ رات کو جب وہ لیٹ کر تاروں کو دیکھتا ہے تو اسے لگتا ہے کہ کسی جنوبی گوشے میں ایک ستارہ مشعل کی طرح روشن ہے جو بعد میں مدھم سا ہونے لگا۔ یہ بیان دراصل استعارہ ہے بھولا کے معصوم اور تابناک چہرے کا۔ اس کا روشن چہرہ کہانی کی فرمائش پوری نہ ہونے پر بجھ سا گیا تھا۔ ان چند مثالوں سے واضح ہوتا ہے کہ کہانی میں بیانیہ عرصہ کی تشکیل کی ایک صورت Dilectics یعنی ابتداً بعض نمایاں اشاروں کی مدد سے قاری کو زیادہ Involve کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ بالفاظ دیگر بیانیہ عرصہ کو وسیع تر کیا گیا ہے۔

تحریری بیانیہ میں منظر کشی کی وساطت سے اسٹیج سیٹ کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ فکشن میں مرکزی یا دیگر کسی کردار کے چہرے مہرے وحرکات وسکنات کی عکاسی کی جاتی ہے تو کبھی کسی

کردار کے مخصوص معمولات یا اس کے کسی عمل کو بار بار دکھا کر تاثر میں اضافہ کیا جاتا ہے۔ان ہر دو صورتوں میں بیانیہ عرصہ کی تشکیل ہوتی ہے۔کہانی کی ابتدا میں بھولا کا تعارف ایک مخلوط بصری و سماعی پیکر کی صورت اختیار کر جاتا ہے۔بھولا کا جسم بہت نرم و نازک تھا اور اس کی آواز بہت سریلی تھی جیسے کنول کی پتیوں کی نزاکت اور سپیدی، گلاب کی سرخی اور بلبل کی خوش الحانی کو اکٹھا کر دیا گیا ہو۔ایک مقام پر واحد متکلم کا تعارف خود اس کی زبانی سنیے۔

''بھولا میری لمبی اور گھنی داڑھی سے گھبرا کر مجھے اپنی داڑھی چومنے کی اجازت نہ دیتا تھا۔''

افسانے میں مایا کو دوبارہ مکھن بناتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔''میں نے مایا کو پتھر کے ایک کٹورے میں مکھن رکھتے دیکھا ہے۔چھاچھ کی کھٹاس کو دور کرنے کے لیے مایا نے کٹورے میں پڑے ہوئے مکھن کو کنویں کے صاف پانی سے بار بار دھویا۔'''' پھر اس نے پاؤ بھر مکھن نکالا اور اسے کٹورے میں ڈال کر کنویں کے صاف پانی سے چھاچھ کی کھٹاس کو دھو ڈالا''......مکھن کی تیاری میں مایا کا انہماک یہ احساس کرتا ہے کہ مایا اپنے بھائی سے بہت محبت کرتی ہے۔اس طرح بھولا کے بعض فقروں و جملوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے ماموں سے کس درجہ مانوس ہے۔اسی طرح بوڑھے کی خود کلامی بھی بیانیہ عرصہ کے دائرہ کار کو وسیع کرتی ہے۔میں نے دل میں کہا ''عورت کا دل محبت کا ایک سمندر ہوتا ہے۔ماں، باپ، بھائی، بہن، خاوند، بچے سب سے وہ بہت ہی پیار کرتی ہے اور اتنا کرنے پر بھی وہ ختم نہیں ہوتا۔ایک دل ہوتے ہوئے بھی وہ سب کو اپنا دل دے دیتی ہے۔''

عرض کیا جا چکا ہے کہ تاریخی، جغرافیائی، اساطیری، مذہبی اور دیومالائی تلمیحات کے حوالے سے بھی بیانیہ عرصہ کی تشکیل کی جاسکتی ہے۔بیدی کے یہاں اساطیر اور دیومالا کو خاص اہمیت حاصل ہے۔بقول پروفیسر گوپی چند نارنگ ......(۹) بیدی کے فن میں استعارہ اور اساطیری تصورات کی بنیادی اہمیت ہے۔اکثر و بیشتر ان کی کہانی کا معنوی ڈھانچہ دیومالائی عناصر پر ٹکا ہوتا ہے، لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط ہوگا کہ وہ شعوری یا ارادی طور پر اس ڈھانچے کو خلق کرتے ہیں اور اس پر کہانی کی بنیاد رکھتے ہیں۔واقعہ یہ ہے کہ دیومالائی ڈھانچہ پلاٹ کی معنوی فضا کے ساتھ از خود تعمیر ہوتا چلا جاتا ہے۔'' یہ تنقیدی محاکمہ مبنی بر حقیقت ہے۔زیر مطالعہ کہانی ''بھولا'' جس میں حکایت کی سی سادگی ہے، اصلاً آرکی ٹائپ پر استوار ہے۔وارث علوی کے مطابق ''بھولا کے گم ہونے اور پائے جانے میں قدیم اساطیر، بھول یا خزانے کی گمشدگی، تلاش اور دریافت کی

افسانے میں آرکی ٹائپ ہیں، لیکن انھیں ٹائپ کی مانوسیت، حقیقت نگاری اور سچائی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ ''کسی بیش قیمت شے کی گمشدگی اور پھر اس کی بازیابی قدیم ترین Myth تھیم ہے۔ افسانہ بھولا کا پروٹوٹائپ بھی یہی ہے۔ علاوہ بریں بیدی نے مرکزی کردار بھولا کو معصومیت اور تجسس، ضعیف العمر دادا کو ازلی دانش اور مایا کو عورت کے آئیڈیل تصور یعنی ایثار و قربانی کے پیکر کے طور پر پیش کر کے بیانیہ عرصہ کو وسیع کیا ہے۔

راجندر سنگھ بیدی نے بعض مستعمل صنائع و بدائع مثلاً تشبیہ اور مجاز مرسل کے ہنرمندانہ استعمال سے بھی بیانیہ عرصہ کی فضا خلق کی ہے۔ اس ضمن میں ''بھولا'' سے چند مثالیں ملاحظہ کریں:

''جب بھولا نے دیکھا کہ میں باہر جانے کے لیے تیار ہوں تو اس کا چہرہ اس طرح مدھم پڑ گیا جس طرح گذشتہ شب کو آسمان کے ایک کونے میں مشعل کی مانند روشن ستارہ مسلسل دیکھتے رہنے کی وجہ سے ماند پڑ گیا تھا۔''

''جب میں اپنے بستر پر لیٹا تو پھر وہ مشعل کی مانند چمکتا ہوا ستارہ آسمان کے ایک کونے میں میرے گھورنے کی وجہ سے ماند ہوتا ہوا دکھائی دیا۔ پھر مجھے بھولا کا چہرہ یاد آیا جو میرے خانقاہ والے کنویں پر جانے کے لیے تیار ہونے کی وجہ سے یوں ہی ماند پڑ گیا تھا۔''

''بھولا پھر جوہڑ کے کنارے اُگی ہوئی دوب کی مخملی تلواروں میں بیٹھ کر گھنٹوں ان مہاتموں پر غور کرتا۔''

''اس کی آواز بہت سریلی تھی جیسے کنول کی پتیوں کی نزاکت اور سپیدی، گلاب کی سرخی اور بلبل کی خوش الحانی کو اکٹھا کر دیا گیا ہو۔''

زیرِ مطالعہ افسانے ''بھولا'' میں جامد منظروں کی تعداد بہت کم ہے اور مکالمے بکثرت استعمال کیے گئے ہیں۔ مکالموں میں تحرک کا ایک عنصر پوشیدہ ہوتا ہے اور یہ بیانیہ میں Performance تبدیل کر دیتے ہیں۔ ''بھولا'' میں مکالموں کے برمحل استعمال سے بھی بیانیہ عرصہ کی توسیع کی گئی ہے۔

افسانوں میں بیانیہ عرصہ کا تفاعل ڈرامے کے اسٹیج کے مماثل ہوتا ہے اور اس سپیس (Space) کو قاری کو تجربے میں شریک کرنے کا لازمی وسیلہ ہے۔ بیدی کے اس افسانے میں

عنوان سے لے کر اختتام تک بیانیہ عرصہ کی تشکیل کا عمل نمایاں ہے۔ ماضی کے صیغے کو حال اور فعل حال میں تبدیل کر کے مخاطب اور مخاطب کے رشتے کو مزید استحکام عطا کیا گیا ہے۔ ان معروضات کی روشنی میں بھی بیانیہ عرصے کی تکنیک فنکارانہ شعور کے ساتھ استعمال کی گئی ہے۔

حواشی

1. Norman Holland, The Dynamics of Literary Response, Oxford University Press, New York, 1968.
2. Marie Malean, Narrative As Performance, the Baudelarian Experiment, Routledge, London 1988.
3. Roger Coillois: Play and Games, Thames and Hudson, London, 1982.
4. Franz K.Stanzel, Theory of Narrative, Cambridge University.
5. Joseph Kestenr, Secondary Illusion, The Novel and the Spatial Arts in Spatial form in Narrative, Cornell University Press 1981.
6. Roman Jakobosn, Essays in General Linguistics (Chapter IX).
7. Mikhail Bakhtin, The Dialogic Imagination, University of Texas Press 1981

8- بیدی کے فن کے استعاراتی اور اساطیری جڑیں: پروفیسر گوپی چند نارنگ، مشمولہ ''راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے'' ناشر ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ

9- ''بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں'': پروفیسر گوپی چند نارنگ مشمولہ ''راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے'' ناشر ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ

ڈاکٹر شافع قدوائی

دبجو کا' ایک ردِّ تشکیلی مطالعہ ٥

تنقید کے مابعد جدید تصورات میں نوتاریخیت، ثقافتی مطالعات اور ردِّ تشکیل کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ ردِّ تشکیل دراصل متن پڑھنے کی ایک ایسی قرأت ہے جو معمولہ یا مانوس معنی کو بے دخل کر کے معنی خیزی کا ایک نیا جہاں وا کرتی ہے۔ زمانہ قدیم سے لے کر جدیدیت تک متن کو ایک مربوط نامیاتی اور منطقی کل سمجھا جاتا رہا ہے اور یہ بھی تسلیم کیا جاتا ہے کہ ہر متن میں ایک مرکز ہوتا ہے اور معنی کی تمام جہتیں اسی سے منور ہوتی ہیں۔ متن کا مفروضہ مرکز عموماً اس کا موضوع ہوتا ہے اور موضوع کی ترسیل مختلف فنی وسائل کی رہین منت ہوتی ہے۔ فکشن میں کرداروں کے اعمال و افعال، مکالمہ اور راوی کا تفاعل متن کو موجود بناتا ہے۔ فہم عامہ سے ماخوذ اس تصور کو پس ساختیاتی تفایا نے مکمل طور پر شکست کر دیا ہے اور کسی متن کے کوئی ایک مرکزی معنی نہیں ہوتے۔ اس ضمن میں سب سے بہتر مثال کافکا کے ایک افسانہ Before The Law کی ردِّ تشکیلی قرأت ہے۔ دریدا نے اپنی کتاب Acts of Literature میں کافکا کے اس افسانہ کا بہت تفصیلی تجزیہ کیا ہے۔ ردِّ تشکیل نے اس تصور کو بھی درخورِ اعتنا نہیں سمجھا کہ متن میں معنی کے قابل شناخت مراکز ہوتے ہیں۔ متن سے متعلق اس تصور کو بھی ردّ کر دیا ہے کہ متن ابتدا تا آخر ایک وحدت کی صورت میں نمایاں ہوتا ہے اور تمام خیالات کسی ایک مرکزی موضوع سے مربوط ہوتے ہیں جس کی حتمی طور پر شناخت کی جا سکتی ہے۔

ردِّ تشکیلی قرأت اس امر پر اصرار کرتی ہے کہ متن اصلاً تکثیری اور متنوع ہوتا ہے اور ابہام کسی نوع کے متعین مفہوم کی نشاندہی نہیں کرتا ہے۔ ردِّ تشکیل مطالعہ سے یہ منکشف ہوتا ہے کہ متن باہم متضاد اور متخالف امکانات کی آماجگاہ ہوتا ہے۔ حقیقت وہی ہوتی ہے جسے ہم اپنی

٥ نیا ادب، بنگلور، شمارہ نمبر ا، جون ۲۰۱۲ء

تہذیبی ضروریات کی خاطر زبان کے توسط سے خلق کرتے ہیں اور سچائی بھی ایک معاشرتی تشکیل ہے۔ سچ ایک طرح سے اقتدار اور طاقت کے مماثل ہے۔

متن کی ردِّ تشکیلی قرأت انسانی فہم و ادراک کی مانوس صورت کو بھی Subvert کرتی ہے۔ انسان عام طور پر ادراکِ حقیقت ثنوی تخالف (Binary Opposition) کے حوالے سے کرتا ہے یعنی سفید اس لیے نہیں کہ یہ سیاہ نہیں ہے۔ خالق مخلوق، اچھائی برائی، آسماں زمین، عورت مرد اور اس نوع کے لاتعداد ثنوی تخالف جوڑے ہیں جن سے ہم حقیقت کی تفہیم کو کوشش کرتے ہیں۔ شعر و ادب ان مجموعہ ہائے اضداد کی فنی پیش کش کے اظہار سے عبارت ہے:

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی

ردِّ تشکیلی قرأت اس تصور کو بھی تہ و بالا (Subvert) کرتی ہے اور ثنوی تخالف کی مصنوعی سرحد کو زیر و زبر کر دیتی ہے۔ سریندر پرکاش کے مشہور افسانہ ''بجوکا'' کا مطالعہ اس اجمال کی تفصیل پر گواہ ہے۔ اس افسانہ کو جدیدیت کی مقبولیت کے عہد میں بہت شہرت حاصل ہوئی تھی مگر واقعہ ہے کہ اردو کا یہ پہلا افسانہ ہے جس میں مابعد جدید افسانہ کے امتیازی عناصر پوری تابنا کی کے ساتھ جلوہ گر ہوتے ہیں۔ ترقی پسندی اور جدیدیت کو اس پر اتفاق تھا کہ افسانہ کسی اجتماعی یا انفرادی تجربہ یا کسی واقعہ کا فنی اظہار ہوتا ہے یعنی افسانہ کی لازمی صفت واقعیت ہے کہ تجربہ اور واقعہ خواہ اس کی نوعیت ذہنی کیوں نہ ہو، افسانہ کی اساس ہیں۔ افسانہ میں زندگی کا التباس اس قدر قوی ہوتا ہے کہ اکثر کردار عام زندگی کے ترجمان سمجھے جاتے ہیں۔ ادب کے تصورِ نقل (Mimetic) کی بنیاد یہی ہے۔ سریندر پرکاش نے پہلے سے موجود ایک متن پر اپنا متن بنا کر تصورِ نقل پر سوالیہ نشان قائم کیا ہے۔ پریم چند کے افسانہ ''عید گاہ'' کو مشہور افسانہ نگار عابد سہیل نے بھی اپنے تخلیقی اظہار کا ہدف بنایا تھا اور امینہ اور حامد کی کہانی کو ایک نئے سیاق کو واضح کیا تھا۔

سریندر پرکاش کا زیر مطالعہ افسانہ ''بجوکا'' نہ صرف بین المتونیت کی تخلیقی پیش کش بلکہ ثنوی تخالف کی مصنوعی تفریق یعنی خالق اور مخلوق اور محافظ اور استحصال کرنے والے کے تفاعل کو Subvert کرتا ہے۔ سریندر پرکاش نے پریم چند کے کردار ہوری کے کھیت میں ایستادہ بجوکا جسے ہوری نے انسانی صورت عطا کی ہے، کو مرکزِ توجہ بنایا ہے۔ سریندر پرکاش نے اولاً تو پریم چند کے حقیقت پرست بیانیہ (Realistic Narrative) کا اتباع کرتے ہوئے ہوری اور بجوکا کی سراپا نگاری

ہیں، جزئیات کا خاص خیال رکھا ہے:

> پریم چند کی کہانی کا ہوری اتنا بوڑھا ہو چکا تھا کہ اس کی پلکوں اور بھنوؤں کی نسیں سانولے کھردرے گوشت میں سے ابھر آئی تھیں۔
>
> تم...... بجوکا...... تم۔ ارے تم کو میں نے کھیت کی نگرانی کے لیے بنایا تھا...... بانس کی پھانکوں سے اور تم کو اس انگریز شکاری کے کپڑے پہنائے تھے جس کے شکار میں میرا باپ ہانکا لگاتا تھا اور وہ جاتے ہوئے خوش ہو کر اپنے پھٹے ہوئے خاکی کپڑے میرے باپ کو دے گیا تھا۔ تیرا چہرہ میرے گھر کی بے کار ہانڈی سے بنا تھا اور اس پر اسی انگریز شکاری کا ٹوپا رکھ دیا گیا تھا۔

بجوکا کا بے جان وجود کھیت کی حفاظت کرنے کے عمل کے دوران میں انسانی صورت حال حاصل کر لیتا ہے اور ہوری جو خالق ہے اور بجوکا جو مخلوق ہے، دونوں کا فرق مٹ جاتا ہے۔ اس طرح حقیقت پرست بیانیہ کا تصور شکست ہو جاتا ہے۔ پروفیسر افضال حسین کا نقطہ نظر درست ہے کہ افسانہ نگار یہ باور کرانا چاہتا ہے کہ ہوری اور بجوکا دونوں لسانی تشکیل ہیں اور یہاں کوئی حقیقی زندگی کا نمایندہ نہیں ہے۔ حقیقت خالق اور مخلوق سے ماورا اور زبان کی رہین منت ہے۔ بجوکا، جس کا بنیادی کام کھیت کا تحفظ کرنا تھا، ہوری کے حق پر اپنا قبضہ جمانے لگتا ہے یعنی تحفظ اور استحصال مجموعہ اضداد نہیں بلکہ لسانی تشکیل ہیں۔ تحفظ فراہم کرنے والے کس طرح ظالم اور جابر بن جاتے ہیں، اس کی تفصیل بیان کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ پولس کی مثال سامنے کی ہے۔ سریندر پرکاش نے افسانہ کی ابتدا میں اس ضمن میں اشاریے کیے ہیں:

> اس اثنا میں اس کے ہاں دو بیٹے ہوئے تھے جو اَب نہیں رہے۔ ایک گنگا میں نہا رہا تھا کہ ڈوب گیا۔ پولس کے ساتھ اس کا مقابلہ کیوں ہوا، اس میں کچھ بتانے کی ضرورت نہیں۔ جب بھی کوئی آدمی اپنے وجود سے واقف ہوتا ہے اور اپنی اردگرد پھیلی ہوئی بے چینی کو محسوس کرتا ہے تو اس کا پولس کے ساتھ مقابلہ ہو جانا قدرتی ہو جاتا ہے۔ بس ایسا ہی کچھ اس کے ساتھ بھی ہوا تھا۔

سچ اور جھوٹ دو متضاد خارجی حقیقتیں نہیں ہیں بلکہ انسانی وجود ان دونوں سے بیک وقت غذا حاصل کر کے اپنا تشخص حاصل کرتا ہے۔ لہٰذا سچ اور جھوٹ عرفانِ حقیقت کا نشاں نہیں ہو سکتے:

سو جھوٹ بول رہے تھے۔ اس نے سوچا یہ جھوٹ ہماری زندگی کے لیے کتنا ضروری ہے۔ اگر بھگوان نے ہمیں جھوٹ جیسی نعمت نہ دی ہوتی تو لوگ دھڑا دھڑ مرنے لگتے۔ ان کے پاس جینے کا کوئی بہانہ نہ رہ جاتا۔ ہم پہلے جھوٹ بولتے ہیں اور پھر اسے سچ ثابت کرنے کی کوشش میں دیر تک زندہ رہتے ہیں۔

سچ فطری ہے، جھوٹ غیر فطری ہے، یہاں اس پورے تصور کو Subvert کیا گیا ہے۔ جاندار اور بے جان شے کی تفریق کیوں کر بے معنی ہو جاتی ہے، بجوکا اس کی ایک اچھی مثال ہے۔ خالق کوئی علاحدہ یا برتر شے نہیں ہے بلکہ تخلیق ایک Process کا نام ہے جو خود تشکیلی ہے:

یہ (زندگی) مجھے آپ سے آپ مل گئی۔ جس دن تم نے مجھے بنانے کے لیے بانس کی پھانکیں چیری تھیں، انگریز شکاری کے پھٹے پرانے کپڑے لائے تھے، گھر کی بے کار ہانڈی پر میری آنکھیں، ناک، کان اور منہ بنایا تھا۔ اس دن ان سب چیزوں میں زندگی کلبلا رہی تھی اور یہ سب مل کر میں بنا اور میں فصل پکنے تک یہاں کھڑا رہا اور ایک درانتی میرے سارے وجود میں نکلتی رہی۔

سریندر پرکاش نے اپنے اس افسانہ میں ہوری اور بجوکا کے مکالموں اور دیگر کرداروں کے اعمال اور افعال سے یہ باور کرانے کی کوشش ہے کہ تضادات کے جوڑوں کے حوالے سے ادراکِ حقیقت ایک واہمہ سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی۔ ردّ تشکیلی مطالعہ اشراف کے تئیں تحسین اور ثانوی اور حاشیائی کرداروں سے متعلق تحفظات اور تانیثی تخالف رویہ کو بھی موضوعِ تفتیش بناتا ہے۔

تانیثیت محض مردوں کے تسلط سے آزادی کے مساوی نہیں ہے کہ اس کا بنیادی مسئلہ پدری معاشرہ کے خواتین سے متعلق تصورات کی تکذیب کرنا ہے۔ ادب اور عام معاشرہ میں بھی عورت کا آرکی ٹائپ امیج بلبل گرفتار کا ہے۔ تانیثیت خود ترحمی کی قائل نہیں ہے اور تانیثی مفکرین جولیا کرسٹیوا، گائیتری اسپواک، ایلن شووالٹر وغیرہ نے بعض صفات کو عورت سے مختص کرنے پر شدید اعتراض کیا ہے۔ معاشرتی اقدار کی رو سے بہادری مردانہ صفت ہے، شرم اور شفقت عورت کی۔ صفات کبھی صنف مرکوز (Gender Specific) نہیں ہوتی ہیں۔ بہادری، حیا، نرمی، تند خوئی، شفقت، یہ سب انسانی خوبیاں ہیں اور ان میں سے بعض عورتوں سے مخصوص نہیں ہیں۔ عورت کے جسم کو اس کی تقدیر (Destiny) سمجھنا مقبولِ عام روش ہے اور فن کار بھی اس سے مبرا نہیں ہیں۔

پریم چند کے افسانہ کفن میں ''بدھیا'' بچہ کی ولادت کے دوران مرجاتی ہے۔ نہ تو اس کا شوہر اس کی موت کا ذمہ دار ہے اور نہ سماج۔ یہ نسوانی بدن کا فطری خاصہ ہے۔ سریندر پرکاش کے اس افسانہ میں ہوری کی بہوؤں کا ضمناً ذکر ہے۔ چھوٹی اور بڑی بہو کے کردار انفرادی تشخص سے عاری اور عورت سے متعلق اسٹیریو ٹائپ تصورات کے آئینہ دار ہیں۔ یہ دونوں گھونگھٹ میں منہ چھپائے امور خانہ داری میں مصروف ہیں، راضی بہ رضا۔ انصاف بھی کوئی مطلق شے نہیں ہے اور نہ اقتدار کی معاونت کا فریضہ انجام دیتا ہے۔ پنچایت کے سامنے بجوکا پیش ہوا، اس کا بیان دیکھیے:

> آخر دور سے بجوکا خراماں خراماں آتا دکھائی دیا۔ سب کی نظریں اس کی طرف اٹھ گئیں، ویسے ہی مسکراتا ہوا آرہا تھا، جیسے چوپال میں داخل ہوا وہ سب غیر ارادی طور پر اٹھ کھڑے ہوئے اور ان کے سر تعظیماً جھک گئے۔ ہوری یہ تماشہ دیکھ کر تڑپ اٹھا، اسے لگا جیسے بجوکا نے سارے گاؤں کا ضمیر خرید لیا ہے۔

افسانہ کے آخر میں بجوکا کا خالق ہوری مخلوق بن جاتا ہے اور وہ اپنے گھر والوں کو کھیت کی حفاظت کے لیے خود کو وہاں ایستادہ کرنے کا مشورہ دیتا ہے اور گھر والے اس پر عمل بھی کرتے ہیں اور بجوکا جو ہوری کے جیتے جی اس سے بالکل منحرف ہو گیا تھا، اب ہوری کی موت پر اس کی تعظیم کر رہا ہے۔ افسانہ کی آخری سطریں ملاحظہ کریں:

> کھیت کے قریب پہنچ کر ہوری گرا اور ختم ہو گیا۔ اس کے پوتوں پوتیوں نے ایک بانس سے اسے باندھنا شروع کیا اور باقی سب لوگ یہ تماشہ دیکھتے رہے۔ بجوکا نے اپنے سر پر رکھا سرکاری ٹوپا اتار کر سینے کے ساتھ لگایا اور اپنا سر جھکا دیا۔

بجوکا کو چوں کہ انگریزوں کا لباس پہنایا جاتا ہے لہٰذا اس کا عمل بھی ان کی عام روش یعنی استحصال کا بازار گرم رکھنے کی غمازی کرتا ہے۔ بجوکا کا بین المتونیت اور ریلسٹ بیانیہ کو تہہ و بالا کر کے امکانات کی ایک نئی دنیا ہمارے سامنے لاتا ہے۔ یہ افسانہ پریم چند کے کردار کی محض توسیع نہیں ہے بلکہ اپنے ماخذ کو پوری طرح زیر و زبر کرنے کا اشاریہ بھی ہے جو افسانہ نگار کی تخلیقی فطانت کا ثبوت ہے۔

نظام صدیقی

اردو ناول میں تخلیقیت کا رجحان

ناول کی نشو ونما اور ارتقا یورپ کے صنعتی انقلاب کے زیر اثر آدمی اور سماج کی شدید کش مکش کے تیز چکرائے بھنور میں ہوئی۔ ''ناول'' عہد بہ عہد سولہویں صدی کے اٹلی کے ناویلا، سترہویں صدی کے اسپین کے انسانی طربیہ ناول دوں کی ہوتے ......اسٹنٹ اور ایکشن سے بھرپور پیکار سک ناولوں، اٹھارہویں صدی کے فرانس اور انگلستان کے اخلاق زدہ اور رومانیت گزیدہ ناولوں اور انیسویں صدی کے چند اہم حقیقت پسند روسی ناولوں سے لے کر فرانس، جرمنی، اٹلی، ناروے اور جاپان کے جدید اینٹی ناولوں تک پاسکال کے ''انسانی دکھ اور عظمت'' (Greatness and Misery of Man) کے پس منظر میں موضوع، مواد، ہیئت، اسلوب، نقطۂ نظر، انداز پیش کش، انسانی تخیل کی تخلیقیت اور اس کی خلق کردہ لسانی کائنات کے وسیع تر رنگ مال (Brodader Spectrum) کا تخلیقی ترجمان ہے۔ درحقیقت ہر دور میں آدمی، زندگی، تہذیب، فطرت اور خدا کی بابت اس کے اصول حقیقت کی Reality Principle کی تبدیلی کے باعث ناول مختلف جمالیات اور اخلاقیات کا حامل رہا ہے۔ اس لیے انیسویں صدی اور بیسویں صدی کے اولین دہے کی ناولاتی کوششوں کو عموماً اپنے عہد کے رزمیہ سے موسوم کیا گیا ہے جب کہ موجودہ زمانہ کا ناول بیشتر انسانوں کے وجود کا رزمیہ بن گیا ہے اور اکثر آدمی کے وجود کے المیہ کا روحانی زلزلہ پیما اور داخلی مکاشفہ بھی ہے۔ وہ مختلف بلاک زائیدہ نظریات کا اطوفیا (Utopia) بھی ہے اور نیوکلیائی جنگ کے خدشوں اور ہیروشیما اور ناگاسی کے تہذیبی خرابہ کا اناطوفیا (Disutopia) بھی۔ تاہم ہر دم رواں دواں اور جواں زندگی کے کبھی برف آسا ٹھوس، کبھی آب آسا سیال اور کبھی بخار آسا تجریدی روپ سے وابستہ کثیر الابعاد کثیر اطراف، اور کثیر اثرات و مفاہیم کا احساس اور عرفان عطا کرنا جدید ناول

☆ غلط طور پر ڈان گولگزوٹ کے نام سے مشہور ہے۔

کا فن اور مقدر ہے۔ اس کی عہد بہ عہد تغیر پذیر حقائق پسندی، اسالیب، اظہارات،
نو لسانی تشکیلات محض ناولاتی حکمت عملی Fictive Strategies نہیں ہیں بلکہ
ساختیاتی تجربات، اس مخصوص تہذیب کی اساسی حقیقت کی ثبوتیت پسند اور سائنس زائیدہ
اس مخصوص دور یا اس (کی زائیدہ اور پروردہ ہیں) جس نے اپنے دریافت کردہ اصول حقیقت کی بنیاد پر
لبرل تہذیب انسانی معاشرہ کی یکسر مادی تعبیر کی اور بقول کولن ولسن ''انسان کی بے اہمیتی کے مغالطہ کو
انسان اور اس کی رو سے اشیا اور مرئی دنیا کے مادی حوالوں سے باہر حقیقت کا کوئی وجود نہیں۔
فروغ دیا۔☆ اس کی رو سے اشیا اور مرئی دنیا کے مادی حوالوں سے باہر حقیقت کا کوئی وجود نہیں۔
حقیقت وہ ہے جو نظر آتی ہو اور جس کا ادراک آدمی کو حواسِ خمسہ کے ذریعے کر سکتا ہو۔ اس مادی
تصور کی جبریت میں ایسا ناول تخلیق ہوا جو زندگی کے اسرار اور احساسِ اسرار سے پیدا حیرت
اور انکشاف کے جذبہ و احساس سے قطعاً محروم تھا۔ وہ محض خارج کے خورد بینی مشاہدہ کا حامل تھا۔
اس نے اظہار و بیان کا جو کیمرہ گزیدہ طریق کار اختیار کیا اس کو مغربی ناول کے ایک بہت بڑے
نقاد مارک شورر نے سطح کی تکنیک Technique of the Surface سے موسوم کیا ہے۔ مغرب میں
پہلی جنگِ عظیم کے خاتمہ پر سائنس زائیدہ مغربی لبرل تہذیب کے ملمع کے اترنے کے بعد ورجینا
وولف نے انگریزی ادب میں یہ سوال انگیخت کیا کہ آیا حقیقت پسندی سچ میں حقیقت ہے؟
فرانسیسی ادب میں مارسل پروست بہت پہلے اس مسئلہ سے آنکھ ملاتے ہوئے فرانسیسی ناول میں نئی
جمالیاتی اور اقداری استناد کی تخلیقی تلاش میں منہمک ہوا تھا۔ وہ حقیقت پسندی (Realism) کے فن
کو ادنیٰ فن تصور کرتا ہے۔ حقیقت گزیدہ فنکار کی نگاہ خارجی احوال و کوائف سے آگے نہیں سفر کرتی۔
وہ اصل صداقت اور حسن سے عاری ہوتا ہے جن کا اظہار خارجی علائم سے نہیں ہو سکتا بلکہ وجدانی
نفوذ کے ذریعہ ہی ممکن ہے جو عالم نمود کے آر پار ہو جاتا ہے۔ اسی وجدانی نفوذ سے زندگی کے
اسرار منکشف ہوتے ہیں جن کی توجیہہ و تفسیر ادب و فن کرتے ہیں۔ اُس کا اندازِ نظر ہے کہ ہمارے
مادی وجود کے ماسوا ایک اور حقیقت ہے جس کی گہری معنویت ہے۔ یہ حقیقت حسن، خیر اور صداقت
سے مملو ہے۔ تاریخی زماں، نفسیاتی زماں کے علاوہ اصل روحانی زماں بھی ہے۔ اسی وسیع تر تصور
کے تحت انگریزی ادب میں تخلیقی سطح پر جیمس جوائس، ڈورو تھی، رچرڈسن، ورجینا وولف، الزبتھ،
بودین اور جوائس کیری نے ناول میں نئے ساختیاتی تجربات کیے اور حقیقت کی حقیقت کو کھوجنے،

☆ The fallacy of human insignit cance

سمجھنے اور پہچاننے کی اکسراتی کوششیں کیں اور اس کی بنیادی نوعیت و ماہیت کے عرفان کے درپے ہوئے کہ وہ سچائی جو سامنے ہے۔ خود اس کی بنیادی سچائی کیا ہے؟ اس کے وجود میں کون سی چیز کس رنگ میں صحیح طور پر موجود ہے۔ اس تخلیقیت آفریں جہت کے سبب اب مادی صداقت سے زیادہ شعری صداقت اور علامتی صداقت کی معنویت، اہمیت اور قدر و قیمت فراواں ہوئی۔ ناول اب موضوعی، داخلی اور ذاتی کردار کا (زلزلہ پیما) سیموگراف بن گیا۔ سطح کی تیکنک کے خلاف یہ شدید ردِ عمل تھا جس نے ہر نہج پر ناول کے سراحد کی شکست و ریخت کی۔ اس کی وجہ سے اس کی حدیں شاعری، مصوری اور موسیقی سے ہم آہنگ ہوگئیں اور شعور کی رو، تجریدیت، علامتیت اور استعاریت کے اسالیب مروّج ہوئے۔ ایک نئی داخلیت اور نئی عمیق و بسیط حقیقت پسندی کا چلن عام ہوا۔ ناول سے کردار اور کہانی کے خروج کے مسائل بھی سامنے آئے۔ بعد ازاں اس سے ایک قدم آگے بڑھ کر فرانسیسی ادب میں روب گریئے نے ''نوؤرو ماں'' اور مادام سراط نے ترو پزم کا تصور رائج کیا۔ پھر مائیکل بوتر آیا جس کے ناولوں کا مطالعہ لغات یا ''ورلڈ میپ'' کے مانند کسی بھی صفحہ سے کیا جا سکتا ہے۔ ولادی میر نابا کوف کی تجرباتی کاوش ''پیل فائر'' بھی اس ضمن میں قابل ذکر ہے جو ایک طویل نظم کا پیکر اختیار کرتی ہے۔ پھر ان سب سے آگے اور زیادہ منفرد افسانہ ناول نگار بورہس ہیں جو خاصہ غیر حقیقت پسند ہیں۔ بورہس کا نظریہ ''نوؤرو ماں'' کے ان نئے ناول نگاروں کے اصرار سے بہت مختلف نہیں ہے جنھوں نے بالزاک، ٹالسٹائی اور ٹامس مان کے ''پابند زماں'' ناولوں کے پار جانے کی کوشش کی ہے لیکن بورہس کو ان ناولاتی تجربات میں کوئی دل چسپی نہیں جن کو نئے ناولوں میں وقت سے چھٹکارا پانے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ روب گریئے کے اکثر کرتب آگیں تجربات ان کو اکثر اسی طرح اکتا دینے والے معلوم ہوتے ہیں جتنے انیسویں صدی کے طویل خاندانی ناول، نوبل انعام یافتہ فرانسیسی ناول نگار وکلود سموں بھی نئے تجرباتی اسکول کا بانی ہے۔ یہ تجربہ پسند ناول نگار پروست، جیمس جوائس، ورجینا وولف، تو کیا ژاں، پول سارتر، میشیما، کواباتا، کنزنترا کی، کامیو اور کافکا کے اگلے ڈائمنشن ہیں۔ اُن کے اکثر اور ان کے مقلدین کے بیشتر ناول ساختیاتی تجربات کی انتہا پسندی کے قتیل ہوگئے ہیں۔

ایسا شدت سے محسوس ہونے لگا ہے کہ اب ناولاتی تخلیق کے لیے یکسر کسی مادی حوالے کی ضرورت نہیں ہے، اُسلوب مقصود بالذات ہے۔ اسلوب ہی موضوع ہے۔ شخصیت ہیئت کی تابع

ہے۔ در حقیقت داستانی، حکائی، اسطوری، استعاراتی اور علامتی اسالیب محض اسالیب نہیں ہیں، یا ان کی حقیقت صرف ناولاتی حکمت عملیوں کی نہیں ہے بلکہ یہ اس تہذیب کے اسالیب ہیں جو مادی حقائق کا ایک بڑا اسرامرئی حقائق سے دور ایک طرح کی ماورائے حقیقت (Surrealistic) حقائق سے منسلک دیکھتی ہے۔ ان ناولاتی اسالیب نے جدید دنیا کی پیچیدگی اور اس کے افراد کے ذہنی خلفشار اور پیچیدگی کو ناولاتی فن کے لیے بہت حد تک ممکن بنا دیا۔ یہ بہت اہم ناولاتی موڑ تھا لیکن اس ضمن میں علی الخصوص مقلدین کی بے روح، بے معنی، بے ضمیر اور بے مافیہ لسانی، اسلوبیاتی اور ساختیاتی تجربات کی افراط وتفریط کے باعث ذہنی اشرافیہ اور پرولتاریہ دونوں نے شدت سے محسوس کیا کہ یہ ناولاتی تجربات شدید ردِعمل ہیں بیشتر عدم توازن کا شکار ہو گئے۔ بیشتر نئے تجربہ پسند ناول نگار، مغرب کی مادہ پرست، ثبوتیت پسند اور سائنس زدہ حقیقت زدگی کے تصور سے ناآسودگی کے باعث اپنی ذات، بیمار اور ریزہ کار ذات کے گنبد کدہ میں محبوس ہو گئے وہ بھی (Periphery) دائرہ گزیدہ ہیں۔ مرکز (Center) جُو نہیں۔ لاشعور اور اجتماعی لاشعور سے آگے خود آفاقی لاشعور تک رسائی نہیں ہے۔ رفیع شعور، رفیع تر اجتماعی شعور اور رفیع ترین آفاقی شعور کے جہات سے قطعاً ناواقف ہیں۔ اس تنقیدی اور احتسابی احساس اور شعور نے مزید ذہنی توازن اور تلاش کی طرف غیر معمولی حساس اور دراک ناول نگاروں کو مائل کیا کہ جدید زندگی کی پیچیدگیوں اور جدید دنیا کے افراد کے ذہنی خلفشار کی تخلیقی ترسیل وتنویر کے لیے ''سطح کی تکنیک'' کو منسوخ کرنا ناگزیر ہے کہ اس کے ترسیلی امکانات بہت محدود ہیں مگر اس کو مکمل طور پر ادب بدر نہیں کرنا چاہیے۔ ورنہ ہمارے ناولاتی تجربات کے مادی حوالے مبہم اور مکھم ہو جائیں گے۔ صحیح معنوں میں جمالیاتی سلامت روی دونوں آزمودہ تیکنیکوں میں ہم آہنگی کی صحیح تلاش میں ہی ممکن ہو سکے گی۔ اس ضمن میں پس ساختیات کے پس منظر میں تخلیقیت کے علمبردار رولاں بارتھ نے استاں وال اور ڈی ایچ لارنس کے ناولوں کے حوالے سے اس وسیع جمالیاتی ہم آہنگی کی نشاندہی کی جس کی گونج پورے یورپی ادب میں سنائی پڑی۔ اس نے تجربہ پسند ناول نگاروں کے کج مج تجربات، اور ان کے سرپرست ''نئی تنقید'' کے مبلغ ناقدین کی جمالیاتی اشرافیت اور برہمنیت کی خارا شگاف تنقید کرتے ہوئے بے محابا لکھا کہ ناول نگار کو ایک حد تک ایسی محتاط حقیقت پسندانہ سطح کی تیکنک درکار ہے جس کے نیچے داخلی تمازت، سوز اور روشنی ہو۔ استاں وال اور ڈی ایچ لارنس کے یہاں ہر

جھاڑی روشن ہے۔ ورجینا ولف، ڈورتھی، رچرڈسن اور روب گرئیے کے یہاں باطنی تمازت، روشنی اور سوز تو ہے مگر جھاڑی نہیں ہے۔ اس فکری اور جمالیاتی سلامت روی کے تصور سے روحانی فیضان حاصل کر اب بورہس اور مارکیز کے علاوہ جرمنی میں میلان کنڈیرا، اینتھونی برجیس، گنٹر گراس، بارش بیول، یونان کنٹزنتزا کی، فرانس میں فریڈرک ووغیما، جیرار دیزی، کالووسموں، قرینکوئیس ساگاں، امریکہ میں آئین، رینڈ، ڈوس پیسوس، ہیمنگوئے، فاکنر، سال بیلو جیک، کیراواک، جون اوپڈائک، ہرمن ووک اور جیمز جونز۔ انگلستان میں ایچ ایل مائزر، کولن ولسن، آئرس مرڈوک جون اوسبورن، سویڈن میں پال لاگروسٹ اور جاپان میں میشما اور کواباتا نے سطح کی تیکنک کے کچھ خارجی عناصر اور داخلی سوز وتمازت کی شدت کو بیک وقت قرار رکھا۔ درحقیقت اس مقدس آگ کا پرخلوص رشتہ ناول نگار کی تخلیقی بصیرت سے بہت گہرا ہے۔ اسی جمالیاتی ہم آہنگی میں فنی اور اقداری نجات پوشیدہ ہے جو زندگی کے انتشار کے ریگستان میں روحانی نخلستان کی تخلیق کی اہل ہوسکتی ہے۔ انسانی حالات کی تمام تر خرابی میں انسان کے تخلیقی رجحانات پر تاکید کرسکتی ہے۔ "کچھ کرنا ممکن نہیں ہے" کہ گومگو کیفیت میں بھی "اب بھی کچھ کرنا ممکن ہے" کا تخلیقیت پرور حوصلہ کرسکتی ہے۔ روزمرہ زندگی کی ناخوش گوار کش مکش، انتشار میں ایک احساسِ نظم اور انسانی روح کی قوت کا اظہار واثبات کرسکتی ہے۔ انسانی کمزوری ہی نہیں، انسانی طاقت، انسانی دکھ ہی نہیں، انسانی عظمت کا بھی احساس وعرفان عطا کرسکتی ہے جو انسانی روح اور انسانی آزادی کی امین ہوتی ہے اور زندگی بسر کرنے کی توانائی اور بصیرت میں اضافہ کرتی ہے۔

مغربی ناول اور اردو ناول کا فرق مغربی تواریخ اور ہندوستانی تواریخ کا فرق ہے۔ ہماری تہذیب اور ان کی تہذیب کا فرق ہے۔ ہمارے یہاں صدیوں تک ایک ہی نظام قائم رہا جس کو نوابی، شاہی یا جاگیرداری سے موسوم کیا گیا ہے۔ انگریزوں کی آمد کے بعد ہماری تہذیب کا انحطاط شروع ہوا۔ اردو ناول نے غدر کی کوکھ سے جنم لیا تھا جب نیا تہذیبی، تعلیمی، اقداری اور جمالیاتی نظام قدیم زوال آمادہ ثقافتی، اخلاقی، تعلیمی اور جمالی نظام سے ستیزہ کار تھا اور جدید ہندوستان کی تشکیل ہورہی تھی۔ نذیر احمد نے تقلیدی سطح پر ۱۸۶۹ء میں "مراۃ العروس" لکھ کر اردو ناول کی بنیاد ڈالی تھی۔ رتن ناتھ سرشار اور عبدالحلیم شرر نے اپنی محدود تخلیقی بصیرت اور محدود فنی شعور کے مطابق اردو ناول کی روایتوں کی توسیع میں ایک خاص نوعیت کا تقلیدی رول ادا کیا۔ ۱۸۹۹ء

میں مرزا ہادی رسوا کے تاریخ ساز ناول ''امراؤ جان ادا'' کے ہاتھوں اس کو صحیح ناولاتی نہج پر ایک حد تک عصری آگہی، فنی رچاؤ اور جمالیاتی تکمیلی بصیرت نصیب ہوئی جس سے مرزا رسوا کے تخلیقی شعور، فن کی عظمت اور تخلیقی تخیل کی تخلیقیت کا اوّلین سراغ ملتا ہے جو اس عہد کے اصولِ حقیقت کے تابع تھا۔ انھوں نے اپنے دور کے زندہ سیاق کے زندہ مسائل اور اقدار کو تخلیقی سطح پر جمالیاتی پیکر عطا کیا اور اس نئے آدمی کا تصور اجاگر کیا جو جاگیرداری تہذیب کے نامساعد حالات میں بہتر حالات اور بہتر زندگی کا متلاشی تھا۔ مرزا رسوا کو یہ جمالیاتی اور فکری رسائی اپنے سیاق کو اس کی تمام داخلی اور خارجی سطحوں پر پہچاننے سے ہوئی۔ اس زندہ احساس اور عرفان کے باعث ''امراؤ جان ادا'' ناول صحیح معنوں میں نئی تخلیقیت سے ہم کنار ہوگیا۔ اس کے فنی پیکر سے نئے جمالیاتی مفاہیم اور نئے اقداری معانی طلوع ہوئے۔

تاہم یہ ایک بے رحم حقیقت ہے کہ منشی کریم الدین، نذیر احمد سے لے کر پریم چند تک؛ کرشن چندر، عصمت چغتائی، عزیز احمد، خواجہ احمد عباس، حیات اللہ انصاری سے لے کر خدیجہ مستور، شوکت صدیقی، جمیلہ ہاشمی، قاضی عبدالستار اور عبداللہ حسین تک اردو کے معتبر، موقر اور مستند ناول نگاروں نے اس مخصوص تخلیقی صنف کی بابت بہت کم غور و فکر کیا ہے۔ (قرۃ العین حیدر، جوگندر پال اور انتظار حسین کی استثنائی صورت حال ہے) جس کا انتخاب انھوں نے اپنی تخلیقی بصیرت، زمانی شعور، انسانی حسیت اور سیاقی آگہی کی موثر ترین تخلیقی ترسیل کے لیے کیا ہے۔ ان کے لیے یہ ناولاتی صنف محض وسیلہ ہے، مقصد کچھ اور ہے۔ اس کے مقصدی دائرہ میں ادب، تہذیب، اخلاق، معاشرہ، تواریخ، مابعد التواریخ، فلسفہ، نفسیات، سیاست، ادارہ اور فیشن گزیدہ پوشیدہ مفاد شامل ہے۔ اس لیے ناول نگار ناول کی تخلیق کرتے ہیں لیکن وہ یہ نہیں سوچتے کہ ناول نگار کی اخلاقیات اس کے افکار یا ان کے اظہار کے مختلف اسالیب میں پوشیدہ نہیں ہوتی۔ اس کی اخلاقیات اس بات میں نہاں ہوتی ہے کہ اپنے مخصوص تخلیقی صنف اور تخلیقی زبان کی بابت اس کا رخ کیا ہے؟ دوسرے صاف لفظوں میں یہ کہیں کہ جس چیز کو ہم معاشرہ کی تنقید کا آلہ تسلیم کرتے ہیں خود اس آلہ کی جانچ پڑتال ضروری نہیں سمجھتے۔

یہ قطعی ضروری نہیں ہے کہ اس خود احتسابی کے فقدان کے باعث تخلیقی قوت مسلوب ہو بلکہ اکثر تو یہ دیکھا گیا ہے کہ اپنی مخصوص پسندیدہ صنف کی بابت زیادہ ذہنی بیداری کبھی کبھی فطری،

آزاد اور خود تخلیقی فیضان کو یک سر مصنوعی اور بوجھل بنا دیتی ہے لیکن اس سے کوئی ناول نگار یہ سہولت آگیں نتیجہ اخذ کرے کہ کسی مخصوص تخلیقی صنف اور تخلیقی زبان کی بابت غور وفکر، پیشہ وارانہ تنقید کا کام ہے۔ فن کار کا اپنا تخلیقی عمل نہیں ہے تو خود فن کے لیے اس سے زیادہ مہلک خود فریبی کوئی نہیں ہو سکتی۔ تخلیقی تخیل اپنے بہترین لمحوں میں اتنا ہی تنقیدی کردار کا حامل ہوتا ہے جتنا پیشہ وارانہ نقد وتبصرہ اپنے عظمت آگیں لمحوں میں تخلیقی کردار کا اہل ہوتا ہے۔ تخلیق اور تنقید کو علاحدہ علاحدہ کٹگھروں میں تقسیم کر کے پوشیدہ مفاد گزیدہ لوگ ایک طرف تنقید کو بے جان اور معذور بنا دیتے ہیں۔ دوسری طرف تخلیق کو صرف جمالیاتی نفسیات اور غیر توانا فنی حسن کا وسیلہ محض قرار دیتے ہیں۔ وہ اس سچائی کو فراموش کر دیتے ہیں کہ کل کی جدید تحریکات اور میلانات جس کا آغاز بیسویں صدی کے آغاز میں ہوا تھا۔ ان کا بنیادی وصف کم وبیش یہی تنقیدی بصیرت ہی تھا۔ آج اکیسویں صدی کے مابعد جدید تناظر میں فروزاں نئے عہد کی ناولاتی تخلیقیت میں یہی دراک تنقیدی کارفرما ہے۔

یہ فطری ہمہ گیر تنقیدی بصیرت کوئی خارجی چیز نہ ہو کر خود مصنف کے تخلیقی مہم سے وابستہ ہے۔ خود ''لکھنے'' کے کام میں پوشیدہ ہے۔ اس لیے اصولوں، نظریوں اور فلسفوں سے علاحدہ مصنف کی یہ فطری ہمہ گیر ''تنقیدی بصیرت'' اس کے تخلیقی تخیل میں کارفرما ہوتی ہے۔ مصنف کا ''لفظ'' نہ آلہ ہے نہ وسیلہ اور نہ ہی منطقی فکری نام ہے۔ وہ صرف ''ہے'' (Est) اور اس کا ہونا (Etre) ہی شدید طور پر تنقیدی کردار کا حامل ہو جاتا ہے۔ زبان جس چیز کا اظہار کرتی ہے خود وہ چیز بھی ہے۔ جس مقصد کا وسیلہ ہے خود وہ مقصد بھی ہے۔ اگر وہ معاشرہ کی جانچ پڑتال کا آلہ ہے تو خود اس آلہ کے صیقل کا خواب بھی ہے۔ ادب جو ''ہوتا'' ہے اس ''ہے'' سے نکل کر بار بار اس کے پاس لوٹتا ہے۔ لہٰذا آخر میں ہر فن کی جنگ اپنے سے جنگ ہے۔ اپنی خود احتسابی اور غواصی ہے۔ یہ خودنگری تخلیقی عمل کو تنقیدی بصیرت سے منور کرتی ہے۔ لفظ کسی فکر کو ڈھونے والا مزدور نہیں۔ جب لفظ پیچھے مڑ کر اپنی طرف دیکھتا ہے تو خود فکر بن جاتا ہے۔ ہم فکر کو تعقل اور تخیل کو تخلیق کے ساتھ جوڑنے کے اتنے خوگر ہو چکے ہیں کہ یہ سوچنا محال معلوم ہوتا ہے کہ لفظ سے جڑ کر ہر تخیل فکری ہر تخلیقی عمل تنقیدی کردار کا حامل ہو سکتا ہے۔ لفظ کا یہ انتخاب من مانا، پراسرار اور مافوق الفطرت نہیں ہوتا ہے۔ اس انتخاب کے پیچھے مصنف کی پوری اخلاقی جدوجہد اور شدید روحانی کش مکش پوشیدہ ہوتی ہے بلکہ یوں کہیں اگر مصنف کی وابستگی جیسی کوئی چیز ہے تو وہ مصنف اور لفظ کے درمیان مقدس رشتہ میں ہی عیاں

ہو سکتی ہے۔ زبان، بیان اور اسلوب کا انتخاب بھی ایک اخلاقی جہت کا حامل ہوتا ہے۔ اس سے ہم ایک نتیجہ اخذ کرتے ہیں۔ کوئی بھی فنی تخلیق اپنی بے لوثی میں ہی سب سے زیادہ تنقیدی کردار کی حامل ہو سکتی ہے۔ جس حد تک تخلیقی قوت، معاشرہ کے باہری کھونٹوں سے (مختلف ادارہ گزیدہ اور فیشن زدہ نظریات کے تعصبات کے مصنوعی اور میکانکی شعور سے) آزاد ہوتی جائے گی اس حد تک ہی وہ وسیع تر معنی آگیں تنقیدی بصیرت کی حامل ہو سکے گی۔ دوسرے لفظوں میں وہی فنی تخلیق جو کسی پوشیدہ مفاد پرور خارجی فکر کا آلہ نہ ہو، وہ سب سے زیادہ گہری اور شدید فکری کردار کی حامل ہوتی ہے۔ وہ کسی ''منصوبہ بند حقیقت'' کا پھوہڑ وسیلہ نہ ہو کر خود اپنے ننگے روپ میں بغیر کسی سمجھوتہ کا چیتھڑا اوڑھے یک سر صداقت ہو جاتی ہے۔ اشتراکیت کے نظریے کو قاضی الحاجات تصور کر منصوبہ بند حقیقت کا شب و روز بگل بجانے کی وجہ سے کرشن چندر، خواجہ احمد عباس، عصمت چغتائی سے لے کر مہندر ناتھ تک کے ناول آج زمانہ کی ایک ہی گردش کے بعد اپنی اقداری اور جمالیاتی اپیل کھو بیٹھتے ہیں۔ ترقی پسند ناول پر نام نہاد سماجی اور نفسیاتی نظریات اور تصورات کو انتہا پسندانہ طور پر مسلط کرنے کا انجام آج ہماری نظروں کے سامنے ہے۔ ان کی فنی، ادبی اور جمالیاتی قدروں کا دم گھٹ سا گیا۔ ان ناولوں میں معاشرہ کے جیتے جاگتے کرداروں کے بجائے عمومی مثالی نمونوں (Types) کی بھرمار ہو گئی ہے۔ جیسے کل فیشن گزیدہ جدیدیت باز جھوٹے ناولوں میں آرک ٹائپ (Arch type) کا کھیل کھیلا جا رہا تھا۔ صلاح الدین پرویز کی ''نمرتا'' اس کی ایک فیشن گزیدہ مثال ہے۔ اس لیے یہ نہ تو بہت عجیب بات ہے اور نہ بہت تضاد آگیں امر ہے کہ کسی بھی نوعیت کی آمریت میں خود مختار ''تخلیقی تخیل'' کو سب سے زیادہ شک کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔ جہاں فن کو علی العموم اکہری سطح کی خارجی، معروضی اور اجتماعی حقیقت کا وسیلہ تسلیم کیا جاتا رہا ہے۔ وہاں وہ فن خطرناک ترین تصور کیا جاتا ہے جو بذاتِ خود برملا صداقت کو منکشف کرتا ہے۔ یہ کتنا بڑا طنز ہے اُس ادارہ گزیدہ حقیقت پسند فن یا فیشن پرست فن پر جس کو خود اپنی حقیقت پر یقین نہیں ہے۔ اس لیے تو وہ فن خطرناک ہو جاتا ہے جو کسی منصوبہ بند حقیقت یا فیشنی حقیقت کے پردہ میں نہیں خود اپنی شرطوں پر محض اپنے تخلیقی تخیل کو مقصود تصور کر کے زندہ رہنے کا متمنی ہوتا ہے۔ صرف فریب آسا خارجی حقیقت سے ہی نہیں بلکہ خود اپنی زندہ اور دھڑکتی ہوئی صداقت سے ہمکنار ہونا چاہتا ہے۔ حقیقی فن کی یہ خود احتسابی، خود غواصی، خود نگری، خود گری اور خود اپنی حقیقی جڑوں کو

ڈھونڈنے کی خارہ شگاف دیانت دارانہ سچائی اس کو بیک وقت تخلیقیت آگیں اور انتقاد آگیں بنا دیتی ہے۔ یہ قابل غور امر ہے کہ ہٹلر اور اسٹالن دونوں ہی ''جدید فن'' سے آتش زیرپا ہوتے تھے کیونکہ ایک زمانے میں صحیح معنوں میں جدید ہونے کا مطلب ہی گہرے طور پر تنقیدی ہونا تھا، کسی ادارہ پرور نظریہ، منصوبہ یا نظام کی خارجی، تشہیری، فیشنی تنقید نہیں بلکہ ایسی دھاردار خارہ تراش تنقید جو خودمختار تخلیقی تخیل کی روح سے طلوع ہوتی ہے۔ اس لیے خود اپنے وجود کے ذریعہ ہی ایک نظام شکن چیلنج ہوجاتی ہے۔ حقیقی جدید فنی تخلیق کا موضوع خواہ تجریدی ہو۔ تاہم وہ بذات خود سب سے زیادہ ٹھوس آزادی کی علامت ہوسکتی ہے۔

جدید اردو شاعری میں تخلیقی تخیل کو اعتبار و وقار عطا کرنے کی جدوجہد کافی عرصہ تک جاری رہی ہے۔ وہ بہت حد تک کامیاب بھی ہوئی ہے۔ یہ جدوجہد شاعری کی باہر سے نہیں بلکہ اپنے سے، اپنے اندر الفاظ کی حقیقت کو تلاش کرنے کی تخلیقی جدوجہد رہی ہے۔ ن۔ م۔ راشد، میراجی، فیض، اختر الایمان، مختار صدیقی، بلراج کومل، راج نرائن راز، کمار پاشی، وزیر آغا اور عمیق حنفی سے لے کر ناصر کاظمی، بانی، ساقی فاروقی، شہریار، بشیر بدر، ندا فاضلی، باقر مہدی، زیب غوری، مخمور سعیدی اور مظہر امام کو ہم نے ان کی تخلیقی کائنات کی شرائط پر تسلیم کیا ہے جو اپنے دور کی اصول حقیقت (Reality Priciple) کی روح پر قائم ہے۔ ادارہ گزیدہ اور پوشیدہ مفاد پرور شرائط پر تو اردو کی فرقہ پرست تنقید ان کو نہایت سردمہری سے نظرانداز کرتی آئی تھی۔ جس زمین پر جدید اردو شاعری نے تخلیقی جدوجہد کی تھی وہ اس کو طویل شعری میراث سے حاصل ہوئی تھی۔ میر، غالب، اقبال اور فراق کی ایک طویل شعری روایت کی حوالہ جاتی شناخت اس کے پاس تھی۔ اس توڑنے کے عمل میں جڑنے اور جوڑنے کی شدید تخلیقی آرزومندی پوشیدہ تھی۔ اس لیے اس کی ''نہیں'' کی چیخ بھی کہیں دور تاریکی میں ''ہاں'' کی کوند پیدا کرتی تھی۔ یہ جدوجہد خارجی کھونٹوں پر نہ ہوکر خود شاعری کی تخلیقی زبان اور تخلیقی کنڈیشنگ میں کارفرما تھی۔ لہٰذا جدید اردو شاعری اپنے بہترین لمحوں میں جدید یا قدیم اور مغربی اور مشرقی اقدار کا تصادم نہ ہوکر خود اپنی تعریف کو نئے سیاق میں متعین کرنے کی کوشش تھی۔ یہی سبب ہے کہ آج جس کو ہم نئی شاعری سے موسوم کرتے ہیں وہ بذاتِ خود تنقیدی شاعری ہے۔ تنقیدی محض منصوبہ بند حقیقت اور طبقاتی معاشرے کے سیاق میں نہیں بلکہ وہ عمیق ترین سطح پر خود تنقیدی کردار کی حامل ہے۔ جس کے بغیر خارج کی تحریکی یا فیشنی تنقید کوئی گہری

معنویت نہیں رکھتی۔ اگر آج ساقی فاروقی، بشیر بدر، مظہر امام، ندا فاضلی، شہریار نہایت برجستگی اور
بے ساختگی سے کسی سیاسی پوز اور تحریک کا سہارا لیے بغیر اتنے شدید طنز آگیں غزلیہ اور نظمیہ اشعار کی
بے محابا تخلیق کرسکنے کے اہل ہیں تو اس لیے کہ خود نئی اردو شاعری گزشتہ نصف صدی کی گہری خود
احتسابی کے پل صراط سے گزری ہے اس نے اپنی تہذیبی جڑوں اور لسانی کنڈیشنگ کی صحیح یا غلط،
لیکن بے باک اور بے لوث تنقید کی ہے اور نئی صوتی لسانی اور اسلوبی صورت گری کا تخلیقی حوصلہ عطا
کیا ہے۔ آج کی نئی شاعری کے پیچھے خود تنقیدی کا یہ طاقت ور پس منظر نہ ہوتا تو شاید اس کا وہی
حشر ہوتا جو برسوں قبل ترقی پسند شاعری کا ہوا تھا اور آج غیر صحیح جدید تقلیدیت گزیدہ شاعری کا ہو رہا
ہے۔ اس غیر تخلیقی پس منظر میں مابعد جدیدیت اور تخلیقیت تازہ جھونکا ہے۔ ☆

ایک وقت تھا جب اردو افسانہ نے بھی خود تنقیدی کی اس خلش کو ایک فلیش میں پکڑنے کی
کوشش کی تھی۔ اس وقت خود احتسابی کا نیا موسم آیا تھا۔ اس وقت چند افسانہ نگاروں نے خود سے
دریافت کیا تھا کہ نثر میں کون سی لطیف شے ہے جو اس کو شاعری کی "نوکیلی یکسوئی اور گہری شدت"
عطا کرتی ہے۔ تاہم اس کے باوجود اس کا اپنا حکائی اور بیانی روپ رنگ قائم رہ سکتا ہے۔ یہ
شاعرانہ نثر یا شاعرانہ مواد کا سوال نہیں بلکہ نثر میں "تخلیقی تخیل" کی جگہ ڈھونڈنے کا سوال تھا جو
شعری صداقت کو تخلیق کرتا ہے۔ ایک دوسری سطح پر سوال یہ تھا کہ ہمارے یہاں سرسید کے رفقا کے
دور سے غالی ترقی پسند نثر نگاروں کے دور تک تواریخی، دستاویزی، روئدادی، سوانحی اور واقعاتی نثر کی
جو بیانیہ روایت رہی ہے اس کو کیسے کن اصناف کے ذریعہ نیا موڑ دیا جاسکے جو تخلیقیت آگیں ہو۔

نثر ایک صیغۂ اظہار ہے اس کے سامنے پوری کائنات کی آغوش وا ہے۔ الفاظ کے ذریعہ
اس کی تشریح، تعبیر اور تفسیر کرسکتے ہیں۔ اگر اس تفسیر کے چوکھٹے میں ہم واقعات، کردار اور سچویشن
جمع کردیتے ہیں تو اس سے ناول کی تشکیل نہیں ہوتی۔ دستاویزی، روئدادی اور واقعاتی چوکھٹے میں
کہانی شامل کرنے سے کسی تخلیقی صنف کی تخلیق نہیں ہوتی، کیونکہ کائنات یا حقیقت کی بابت نظریہ تو
وہی رہتا ہے جو تفسیر کے ذریعہ رو پذیر ہوتا ہے۔ ہم چوکھٹوں کو باہر سے حاصل کرسکتے ہیں ان پر
ناول اور کہانی کا لیبل بھی چسپاں کرسکتے ہیں لیکن جو تہہ در تہہ حقیقت ہمارے گرد و پیش میں عیاں و
نہاں ہے۔ ہماری یادوں، خوابوں اور لاشعور کی مختلف سطحوں میں پوشیدہ ہے۔ اس کا ان چوکھٹوں

☆ اس ضمن میں جدید افسانہ میں تخلیقیت کا میلان مزید تفہیم و تنویر کے لیے معاون ہوگا۔ (نظام صدیقی)

سے کوئی واسطہ نہیں۔ ہم جب تک صریحاً اس زندہ اور دھڑکتی ہوئی حقیقت کو آہن پوش نہیں کر دیتے؛ اس کو مردہ اور بے جان نہیں بنا دیتے؛ اس وقت تک اسے ان چوکھٹوں میں پیوست نہیں کر سکتے۔ یہ ہماری ستم ظریفی ہی تو ہے اگر ہم مغرب سے بنی بنائی اور ڈھلی ڈھلی ناول کی تخلیقی صنف کو ادھار لینے کی سہولت حاصل کرنے کے خواستگار ہیں تو فطرتاً ہم کو اپنے زندہ تجربہ اور جیتی جاگتی حقیقت کو فنا کرنا ہوگا۔ اگر ہم اس حقیقی تجربہ اور حقیقت کو زندہ رکھنے کے آرزومند ہیں تو ہم کو خود ناول جیسی تخلیقی صنف کی جانچ پرکھ کی تنقیدی مہم سر کرنی ہوگی جس سے آج تک ہم نظر چراتے آئے ہیں۔

شاعری کا سارا اسرار اس کے ''بیج پن'' میں ہے۔ ایک ایسا بیج جس میں لمحہ ہے تو ابدیت بھی۔ بیج میں ماضیت اور مستقبل دونوں ہیں۔ دونوں کا انکار بھی ہے۔ اس انکار کا اقرار بھی اس میں شامل ہے۔ اس میں بڑے نہیں (Great Nay) اور بڑے اثبات (Great Yea) کا پورا دائرہ موجود ہے۔ اسی میں اس کا سارا اسرار پنہاں ہے۔ اس میں اس کا جادو بھی۔ ایسا جادو جو کسی قدیم اسطور کے مانند زبان کی جڑوں میں پیوست رہتا ہے۔ ہم جس طرح بیج کو بغیر تباہ کیے کھول نہیں سکتے۔ اسی طرح اس کے جادو، کمال اور تحیر خیز اثر کو فنا کیے بغیر ہم شاعری کی تفسیر، تجزیہ و تحلیل نہیں کر سکتے لیکن نثر کی شعریت، درخت کی وسعت کے مانند صرف وقت میں ہی نمو پذیر ہو سکتی ہے۔ وقت کی وسعت ہی وہ آب و ہوا ہے جس میں ایک لفظ دوسرے سے جڑتا ہے۔ ایک کا معنی دوسرے میں کھلتا ہے۔ شاعری میں اکیلا ایک لفظ محض اپنی شدت اور اچانک انداز سے ظاہر ہونے کے بے اختیار تخلیقی عمل میں ایک انوکھا معنی دے سکتا ہے۔ وہ اپنے آس پاس کے لفظوں کو توڑ پھوڑ کر آسمان کی جانب ایک مینار کے مانند اٹھتا ہوا محسوس ہوتا ہے مثلاً مومن کے اس شعر میں بقول غالب خزینۂ رازِ دو عالم صرف ''گویا'' میں پوشیدہ ہے۔

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا
جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

لیکن اس عمودی کردار (Vertical) کے برخلاف نثر میں الفاظ کے معانی ایک دوسرے پر منحصر ہوتے ہیں۔ وہ اُفقی کردار کے حامل ہوتے ہیں۔ وہ وقت کی لے میں ایک سلسلہ بناتے ہیں۔ ایک بیانیہ دھاگے میں جو ''ہے'' اسے ''ہونے'' میں پروتے ہیں۔ اگر ناول کی تخلیقی صنف

دوسری اصناف کے برخلاف زیادہ جدید ہے تو اس لیے ہے کہ پہلے کبھی وقت نے اتنے بلاواسطہ اور خاص ڈھنگ سے انسان کی زندگی میں دخل نہیں دیا تھا۔

وقت کے ان چوکھٹوں ہی میں مغربی ناول کا ارتقا ہوا تھا۔ کہانی کہنے کی روایت بہت قدیم رہی ہو لیکن جس خاص صنف میں آدمی اور اس کی تقدیر کے درمیان رشتہ جوڑا گیا وہ کہانی بہت قدیم نہیں ہے۔ اس میں آپ کو ایک کھوئے ہوئے محفوظ وقت کو پانے کا نوسٹلجیا ملے گا تو آنے والے وقت کی بابت محکم یقین بھی حقائق کی بابت معروضی نگاہ ملے گی تو خود ان حقائق کی آہنی گردش سے فرار کا خواب، فنطاسیہ اور اطوفیا سے والہانہ شغف بھی نظر آئے گا۔ اس میں بورژوا طبقہ کے وہ سب عناصر دکھائی دیں گے جن کا تجزیہ بالزاک نے اپنے ناول ''طربیۂ انسانی'' (La Comedie Humaine) میں اتنی سفاک بصیرت سے کیا ہے۔ شہر کی بھیڑ میں آدمی کا وہ اکیلا پن اور اس اکیلے پن کی بے معنویت جس کو اینگلس نے مین چسٹر میں اور شارل بودلیئر نے پیرس کی بھیڑ میں دیکھا اور شدت سے محسوس کیا۔ اس بھیڑ کے باہر بھی سکون نہیں تھا۔ باہر صرف بوریت تھی، اکتاہٹ تھی جس کے قفس میں جھٹپٹائے ہوئے گستاؤ فلوبیر کے لافانی ناولاتی کردار مادام باویری نے دم توڑا تھا۔ شاید ہی کوئی ادبی صنف اتنے بھیانک اور ننگے انداز سے وقت اور طبقہ سے منسلک رہی ہو جتنی ناول کی تخلیقی صنف تھی۔ وہ ایک آئینہ خانہ تھی جس میں پہلی بار بورژوا تہذیب نے اپنی رعونت آگیں عظمت اور گھناؤنی کثافت دونوں کو بیک وقت دیکھا تھا۔

یہاں میرا عندیہ یورپی ناول کا تجزیہ کرنے کا نہیں ہے۔ میرا اشارہ ایک خاص تہذیب کی طرف ہے جس میں یورپی ناول کے ڈھانچہ کی تشکیل ہوئی تھی۔ اس ڈھانچہ کے اندر وقت کی اپنی متعین اور منظم معنی خیز تنظیم تھی۔ واقعات کے ذریعہ انسانی شعور کا ارتقا ہوتا تھا اور اپنی باری آنے پر خود یہ شعور واقعات کی تعریف اور تنویر میں کوشاں ہوتا تھا یہ فطری شعور خود کفیل تھا۔ شدید طور سے بیدار اور خود مختار تھا اور ایسی بیداری اور خود مختاری میں اس کا گہرا کرب، کش مکش اور خود احتسابی شامل تھی۔ بورژوا آدمی کو اپنی بابت اس امید اور ناامیدی، یقین اور تشکیک کے عجیب امتزاج سے ہی وہ خودکشی کن تذبذب اور مہلک گومگو کی کیفیت پیدا ہوئی تھی جو گستاؤ فلوبیر سے فرانز کافکا تک اور روب گرییے سے بورہیس، کلوو سمون اور مارکیز تک کے ناولوں میں چلی آتی ہے۔ یہ حیرت انگیز امر ہے کہ ہم نے اپنی بیانیہ نثر کے لیے ناول جیسی تخلیقی صنف کو منتخب کیا ہے جس کی نشو ونما اور ارتقا

بالکل مختلف تہذیبی اور تجربی منطقہ میں ہوئی تھی۔ یہ کچھ ایسا ہی تھا کہ ہم ایک ایسے بنے بنائے مکان میں رہنے لگیں جو دوسرں نے اپنی ضرورتوں، شرطوں، خوابوں، یادوں اور واہموں کے مطابق بنایا تھا۔ جوان کی جغرافیائی آب وہوا اور داخلی فضا کا مطالبہ تھا۔ اس میں ہم نہ صرف جبراً رہنے لگے بلکہ کبھی اس میں اپنی داخلی اور خارجی تقاضوں کے مطابق تبدیلی کرنے کی بھی ضرورت محسوس نہ کی۔ پریم چند سے کئی اہم جدید ناول نگار تک نے کبھی ناول کی صنف پر اپنی کسی تشویش اور تشکیک کا اظہار نہیں کیا۔ بہت ہوا تو خواجہ احسن فاروقی نے ناول کا تعارف نامہ رقم کر دیا۔ وقار عظیم نے داستان، ناول اور افسانہ کی تواریخ لکھ دی۔ اپنے ذاتی تجربے کے سیاق میں از سر نو جانچ پرکھ تو دور کی بات تھی۔ برسوں سے انھوں نے جس صنف کو معاشرتی حقیقت کی تعبیر، تفسیر، تجزیہ اور تحلیل کا آلہ تسلیم کیا؛ کبھی اس آلے کی صلاحیت کی جانچ پڑتال کی ضرورت کا سامنا نہیں کیا جیسا کہ فرانس میں مارسل پرست اور انگریزی ادب میں ورجینا وولف نے کیا تھا۔

یہاں یہ سوال نہیں ہے کہ اردو میں کتنے بلند پایہ ناول تخلیق کیے گئے ہیں۔ خواجہ احسن فاروقی، وقار عظیم سے شہزاد منظر تک نے خاصی طویل فہرست دی ہے۔ اس فہرست کو اور بھی طویل کیا جا سکتا ہے جیسا کہ ثریا حسین، انیس اشفاق اور ابوالکلام قاسمی نے کیا ہے۔ بنیادی سوال یہ ہے کہ ہم اردو ناولوں کی صحیح قدر و قیمت کس کسوٹی پر متعین کرتے ہیں؟ جب تک ہم اس کسوٹی کے لیے کوئی کھری کسوٹی نہیں ڈھونڈتے۔ خود ناول کی صنف اور اپنے تجربات کے درمیان فاصلے کو نہیں پرکھتے اس وقت تک اچھے ناولوں کی گنتی کروا کر ہم خوش فہمی میں مبتلا ہولیں، ہم وہیں رہیں گے جہاں آج ہیں۔ اس کسوٹی کے فقدان کے باعث ہم یقینی طور پر یہ بھی نہیں کر سکتے کہ جس پہلی صف میں آج قرۃ العین حیدر، عبداللہ حسین، جوگندر پال اور انتظار حسین ہیں؛ اس میں کرشن گوپال عابد، دت بھارتی، سراج انور اور گلشن نندہ کو کیوں نظر انداز کیا جائے؟ یہی نہیں۔ ہم آگے بڑھ کر ایک عجیب من مانی کسوٹی تیار کرتے ہیں جس کو لے کر موضوعی اور معروضی ناولوں کے درمیان فرق بھی کرتے ہیں اور معروضی کو حقیقت پسند ناول تسلیم کرتے ہیں جیسے خود زندہ شخص کے برخلاف مردہ شئے حقیقت کے زیادہ قریب ہو۔

یہ کسوٹی باہر نہ ہو کر خود ناولاتی صنف کی تخلیقیت کے اندر ہے۔ ہم یہ کہہ کر ناول کی تنقید نہیں کر سکتے کہ وہ زندگی کے کتنے قریب ہے (کون سی زندگی، کیسی زندگی؟) اس کے واقعات کتنے

اعتبار آگیں ہیں (اعتبار آگینی کبھی ادب کی کسوٹی نہیں رہی ورنہ شیکسپیئر سب سے زیادہ ناکامیاب ڈراموں کے خالق ہوتے) یہ ناول کے کردار کتنے حقیقت آگیں ہیں (حقیقت کوئی بجلی کا بلب نہیں جس کے پاس جاکر کوئی ادبی صنف چمک جاتی ہو اور دور جاکر دھندلا جاتی ہو) ناول کی معنویت محض کوری حقیقت میں نہیں بلکہ اس کو سمیٹنے کے عمل، اس کی تشکیل و تنظیم اور "داخلی محرک قوت" میں پوشیدہ ہے۔ اس وقت کسی صنف کے اندر ایک خاص ہیئت تخلیقی سطح پر رونما ہوتی ہے جو سمیٹنے کے عمل کی ہر لے، ہر سطح اور ہزار تعاش کی ڈسپلن کرتی ہے۔ ایسی جگہ (Space) ایسے ناولاتی عرصہ کا افتتاح کرتی ہے" جہاں "تجربہ کی ناولی زندگی شروع ہوتی ہے۔ ہم اکثر ادبی صنف (Genre) اور ہیئت (فارم) کو آپس میں الجھا دیتے ہیں اوّل الذکر محض دقیانوسی اور فرسودہ رسم و طریق ہے۔ ثانی الذکر اس کو توڑ کر اپنی تخلیقی لہر کو ڈھونڈنے کی اجتہادی کاوش ہے۔ اگر اس ضمن میں ہم صحیح طور پر تمیز کرسکنے کے اہل ہوتے تو یورپ کی مخصوص تہذیب کی زائیدہ اور پروردہ صنف کو اپناتے وقت اس کی ہیئت کو بھی جوں کا توں اپنانا ضروری نہ سمجھتے۔ آزادی پسندانہ ظاہر، حریت پسندانہ باطن کا امین ہوتا ہے۔ نئی وضعیات، نئی تخلیقیت کا نقیب ہوتا ہے۔ نئے سیاق میں نئی جمالیات، نئی اخلاقیات سے منسلک ہوتی ہے۔ ناولاتی ہیئت کی یہ تلاش کوئی ہوائی، خلائی، جمالیاتی تلاش نہیں ہے۔ اس کا براہ راست رشتہ تہذیبی تجربہ کی اس لہر سے ہے جس میں ہماری ذہنی کنڈیشننگ اوہام، یاد، خواب، وقت، زندگی، تہذیب، اصولِ حقیقت، موت اور مابعد موت کا شعور و وجدان شامل ہے۔ اگر ان سب نکات کی بابت ہمارا رخ، ہمارا رویہ، ہماری نگاہ یورپی آدمی سے مختلف رہی ہے۔ اگر وقت کی بابت ہمارا شعور اس تواریخی زمان سے بالکل علاحدہ رہا ہے جس کو یورپی ناول نے اپنا محور تصور کیا تھا۔ اگر آدمی کی بابت ہمارا نظریہ اس یورپی آدمی سے بالکل جداگانہ ہو جو بقول ہیگل "خود آگاہ خود مختار، تاہم اپنی آزادی میں ریزہ ریزہ ہے۔ ایک ایسا آدمی جو اپنی خلوت میں ہی اپنی آزادی کو حاصل کرتا ہو۔" (اگر ہم اختلافات کے ان سب نکات کو یکسر نظر انداز نہ کرتے تو ہم ایک ایسی ہیئت کی تلاش میں کامیاب ہوسکتے تھے۔ جو اُوپری افسانوی صنف کے طور پر شاید ناول کے مانند ہوتی لیکن جس کی "بنیادی محرک قوت" مغرب کی ناولاتی صنف سے یکسر مختلف ہوتی۔

مختلف اس لیے نہیں کہ چونکہ "ہندوستانی تجربہ" یورپی تجربہ سے جداگانہ کردار کا حامل ہے تو ہندوستانی ناول بھی یورپی ناول سے مختلف ہوگا۔ صرف تجربہ کے تفاوت سے علاحدہ علاحدہ ادبی

اصناف پیدا نہیں ہو جاتیں۔ اگر ایسا ہوتا تو فرانسیسی ناول اور انگریزی ناول محض تجربات کی بنیاد پر علاحدہ ہوتے۔ اگر ان مختلف تجربات کے باوجود ناول کی خصوصی یورپی ہیئت رونما ہوئی تو اس لیے کہ ان ملکوں کی تہذیبی یکسانیت، مذہب اور تواریخ کی بابت آدمی کا جزاؤ، خود آدمی کی خود مرکز اکائی بہت کچھ ایک شیرازہ میں منسلک ہے۔ اس سیاق میں یہ کہنا نامناسب نہ معلوم ہوگا کہ یورپ کی اس روایت میں ہی ''تہذیب''، ''سماج'' اور ''جمہوریت'' جیسے الفاظ کوئی معنی رکھتے ہیں۔ ہندوستانی سیاق میں اور تو اور ''تہذیب'' جیسا لفظ بھی اجنبی معلوم ہوتا ہے۔ یورپ میں تہذیب کا احساس ہی ایک خود آگاہ، ترقی یافتہ، انفرادی شعور سے وابستہ ہے۔ ایک ایسے معاشرے میں ہی تہذیب کا شعور ہوتا ہے جہاں آدمی کا مذہبی تجربہ اس کے سیکولر تجربے سے ایک واضح لکیر کے ذریعے منقسم ہو لیکن ہندوستانی سیاق میں اس نوعیت کی کوئی تقسیم نہ تھی۔ مذہب کی رو میں تہذیب کی اتنی ہی شمولیت تھی جتنی روحانیت کی، شیکسپیئر اور بیتھوون لازمی طور پر یورپی تہذیب کی عظمت آگیں روایات میں شامل ہیں لیکن آج بھی ہم کسی اعلیٰ مغربی تعلیم سے بے بہرہ عام ہندو اور مسلمان سے کہیں کہ تلسی داس کی ''رامائن'' حفیظ جالندھری کا ''شاہنامۂ اسلام'' اور انیس و دبیر کے مراثی ہماری تہذیب کا زندہ اور سانس لیتا ہوا حصہ ہیں تو اس کو قدرے حیرت اور نفسیاتی ہچکچاہٹ ہوگی۔ وہ تہذیب کو علاحدہ سے ایک خاص شعور و جذبہ کے معنی میں اپنے پورے مذہبی نظام سے علاحدہ دیکھ سکنے کا اہل نہیں ہے۔ جب کہ یورپ میں اس کے برخلاف تہذیب کا ورود ہی ایسے وقت میں ہوا تھا جب کہ ''شخص'' سے اپنی شرطوں پر مذہبی نظام کی بابت گہری تشویش اور تشکیک کا اظہار کیا تھا۔ ناول کی صنف خود اس تشویش و تشکیک کے اظہار کی شکل میں یورپ کے تہذیبی تجربہ کا جزولاینفک ہوئی تھی۔

لیکن مجھ کو دوبارہ بحث کے اس نقطہ پر مراجعت کرنا چاہیے جہاں سے میں بھٹک گیا تھا۔ قومی تجربہ کا اختلاف اہم ہے لیکن ہم کو ان کی اہمیت کو ضرورت سے زیادہ بڑھا چڑھا کر نہیں دیکھنا چاہیے۔ خصوصاً جب بحث ادبی اصناف کو لے کر ہو۔ ہم جس عہد میں رہتے ہیں اس میں ویسے بھی دیر سویر ایک ملک دوسرے ملک کے لوگوں کے تجربات کا تفاوت محدود ہوتا جائے گا۔ ادب میں سوال تجربہ کے مواد Contents کا نہیں ہے بلکہ اس روپ اور راستہ کا ہے جس کے ذریعہ وہ تجربہ ایک خاص تہذیبی شعور میں ڈھلتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں تجربہ کا مواد Contents خواہ جیسا ہو

اہمیت تو اس چیز کی ہے کہ وہ شعور کی کس سطح اور کس شکل میں ایک شخص سے منسلک ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر آدمی کا ماضی ایک آفاقی تجربہ ہے۔ مغرب میں ویسا ہی جیسا ہندوستان میں، لیکن شخص اور ماضی کے درمیان ایک خاص جڑاؤ، ایک خاص ذہنی کنڈیشنگ کا رشتہ جس سے یاد کا جنم ہوتا ہے۔ یہ تاریخ کا موضوع نہیں، ثقافت کا سوال ہے۔ تعجب کی بات نہیں ہے کہ قرۃ العین حیدر، انتظار حسین اور جوگندر پال اس سوال کے دباؤ کو بہت شدت سے محسوس کریں۔ ایک شاعر سے کہیں زیادہ، کیونکہ ناول کی بیانیہ رفتار براہ راست وقت اور تخلیق کے ساتھ منسلک ہے۔ حیرت کی بات یہی ہے کہ ناول ہی وہ شعبہ ہے جہاں ہم نے اس دباؤ کا سب سے زیادہ انکار کیا ہے۔ اردو زبان میں مختلف نوعیت کے ناول لکھے گئے ہیں۔ ہر سال لکھے جاتے ہیں۔ رومانی ناول، حقیقت پسند ناول، قصباتی ناول، نفسیاتی ناول، سوانحی ناول، تواریخی ناول، مابعد تواریخی ناول لیکن خود ناول کے مسئلہ پر غور وفکر، اس کے قومی فارم کی جستجو اردو زبان میں ''نہیں'' کے مترادف ہے۔

اس سطح پر ناول کا مسئلہ ہماری پوری تہذیب کے تجربہ سے وابستہ ہے۔ یہاں ہمیں روایت اور یاد میں الجھے آدمی اور آدمی کے درمیان رشتوں کے غیر مرئی لاتعداد دھاگوں کو ٹٹولنا ہوگا جو مغرب کے بورژوا جدلیاتی اور تواریخی رشتوں سے بہت علاحدہ ہیں۔ ناول وقت کے اندر بہتا ہے لیکن واقعات میں بہتا وقت جو کرداروں کو ایک سطح سے دوسری سطح پر پروان چڑھاتا اور برابر تبدیل کرتا رہتا ہے۔ کیا ہمارا وقت ہے؟ کیا یہ ضروری ہے کہ پہلے صفحہ پر جو شخص دکھائی دے اس کی تقدیر، درمیانی واقعات کے عمل اور ردِّ عمل کے وسیلہ سے آخری صفحہ پر منکشف ہو۔ کیا ایسا نہیں ہے کہ آدمی کی تقدیر کہیں دور نقطۂ وقت پر نہ ہو کر اس کے اندر پوشیدہ ہے۔ رزمیہ کرداروں کے مانند ......اور درمیانی واقعات اس تقدیر کو محض آہستہ آہستہ روشن کرتے جاتے ہیں؟ ہر کردار وقت کے دوران اس تقدیر پر پہنچتا نہیں بلکہ بار بار ایک دائرہ میں گھومتا ہوا اسی کے پاس لوٹتا ہے جہاں سے شروع ہوتا ہے۔

یہ تمام سوالات ایک دوسرے راستہ کی نشان دہی کرتے ہیں جو یورپ کی انیسویں صدی تک کے ناولاتی صنف سے بالکل مختلف ہے۔ مارسل پروست نے اپنے شہرۂ آفاق ناول ''کھوئے ہوئے زمانے کی جستجو'' میں اور جوائس نے ''یولیسیز'' میں مغربی ناول کی تکنیکی اور ہیئتی روایت کی اندھی گلی جان کر چھوڑ دیا تھا۔ وہ ایک ایسے خود آگاہ تواریخی شعور کے نقطۂ عروج پر پہنچ کر

''اپنی یاد کے ابدی وقت'' کی طرف مڑے تھے۔ انیسویں صدی کے بورژوا تواریخی سلسلے، اصول حقیقت، سطحی عقلیت زدگی اور معروضی اور خارجی حقیقت گزیدگی کو یک سر ترک کر انھوں نے ناول کی صنف کو دیدہ و دانستہ توڑا تھا۔ جب کہ میں نے آرٹیکل کے شروع میں عرض کیا ہے۔ کتنی بڑی ستم ظریفی ہے کہ جس صنف کو چھوڑ کر وہ ماضی اور یاد کی طرف آئے تھے۔ ہم خود آج اس زمین کو چھوڑ کر برسوں سے ایک ایسی صنف سے چپکے ہوئے ہیں جو شروع سے ہی ہمارے تہذیبی، تجربے، ہماری یاد، ہماری ذہنی کنڈیشننگ، وقت اور ارتقا کی بابت ہمارے فطری رویہ اور برتاؤ کے خلاف ہے۔

ہم اکثر پریم چند کے ناول ''گئودان'' کی بابت کہتے ہیں کہ وہ ایک اعلیٰ پایہ کا ناول ہے۔ لیکن...... برسوں سے ہم اس ''لیکن'' کے آگے اپنے مبہم عدم تسکین کی وجوہات ڈھونڈتے آئے ہیں۔ حتیٰ کہ گئودان کے انگریزی ترجمہ میں مجبوراً متعدد ایسے کردار، عوامل اور واقعات کو چھوڑنا مناسب سمجھا گیا جو ناول کی اساسی کہانی کو کمزور کرتے ہیں۔ اس کی فطری روانی میں چٹان آسا معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن اس نوعیت کی مدیرانہ تراش وخراش سے ناول کی بنیادی کمزوری رفع نہیں ہوگئی۔ کیونکہ وہ کمزوری غیر ضروری واقعات اور کرداروں میں نہ ہو کر خود گئودان کی پوری ناولاتی تخلیقیت کی روح میں کارفرما ہے۔ یہ کمزوری اسی فارم میں پوشیدہ ہے جو پریم چند نے ہوری جیسے زندہ، اپنے غم و مسرت میں ہمیشہ متحرک کردار پر منطبق کی ہے۔ ایک طرف پریم چند کی گہری انسانی بصیرت ہے جو گئودان کے کرداروں نے انھیں عطا کی ہے۔ دوسری طرف ایک ایسی پہلے سے ڈھلی ڈھلائی تراشیدہ صنف کو اپنانے کی غیر معمولی سہولیت ہے، جس کا ان کرداروں کے تہذیبی تجربات، توہمات، تعصبات، تاثرات اور شخصیات سے کوئی رشتہ نہیں ہے۔ ان کی زندگی کی لہر سے کوئی واسطہ نہیں ہے۔ یہ ایک ایسی تخلیقی چیلنج تھا جب پریم چند بھی عظیم روسی ناول نگاروں کے مانند اپنی تخلیقی بصیرت کے انیسویں صدی کے روایت گزیدہ یورپی ناولاتی ڈھانچہ کو چھوڑ کر یا اس کو بدل کر ایک ایسی بیانیہ صنف (Narrative) کی جستجو کرتے جو ہوری کی تقدیر اور اخلاقیات، امید و یاس کے مطابق اپنی ہیئتی و فنی اور جمالیاتی جگہ (Space) متعین کر سکتی ہے۔ یہ اس لیے بھی ضروری تھا کیونکہ واقعات کی بابت ہوری کا رشتہ ویسا جذباتی اور زمانی پابندی کا حامل نہیں ہے جیسا مغرب کے ناولاتی کرداروں کا علی العموم ہوتا ہے۔ جب ہم پہلی بار ناول میں ہوری کو دیکھتے ہیں تو ہمیں

ایک جھلک میں ہی اس کی پوری تقدیر کا احساس ہو جاتا ہے۔ ایک رزمیہ کردار کے مانند اس کی تقدیر ایک جملہ ایک اشارہ ایک سرسری ردعمل میں پوشیدہ ہے۔ کتنا مختلف ہے ہوری کا کردار، مغربی کلاسک کے ناولاتی کرداروں سے جو ایک واقعہ سے دوسرے واقعہ کی طرف بڑھتے ہوئے اپنے کو عیاں کرتے ہیں۔ ایک ڈائمنشن کو چھوڑ کر خوبی کے اعتبار سے یک سرنئے اور مختلف بُعد کو قبول کرتے ہیں۔ اس کا یہ قطعی عندیہ نہیں ہے کہ پورے ناول میں ہوری بدلتا ہی نہیں یا مختلف مواقع پر اس کے ردّ اعمال نہیں بدلتے، لیکن یہ تبدیلی، یہ الگ الگ ردّ اعمال درحقیقت ایک جامد کردار کے مختلف اظہارات ہیں۔ وہ کردار نہیں بدلتا؛ اس کی تصویر بدلتے ہوئے بھی یک بُعدی محور پر قائم رہتی ہے۔ ایک ایسے درخت کی مانند جو ہوا کے جھونکوں سے کبھی جھکتا ہے کبھی سر اٹھاتا ہے، لیکن اپنی زمین نہیں چھوڑتا۔ وہ کردار جس کی زندگی کسی مغربی ناول میں نہیں دستیاب ہوتی۔ کیا یہ پہلے سے میکانکیت گزیدہ مغربی ناول کی صنف اس کی زندگی کے لیے موزوں تھی؟

کیا یہی وجہ نہیں ہے کہ برسوں سے ہم گئو دان کو ایک غیر معمولی فخر تاہم ندامت کے ایک عجب سے ملے جلے زیریں ردعمل کے ساتھ پیش کرتے رہے ہیں۔ ایک اعلیٰ پایہ کا ناول......

لیکن......!!

اس لیکن کے آگے ہم پھر اس نقطہ پر لوٹ جاتے ہیں جہاں سے ہر صنف کی تخلیقیت آگیں جانچ پرکھ ہوتی ہے۔ یہ ایک تخلیقی مہم ہے کیونکہ ایک ایسا لمحہ آتا ہے جب تجربہ اور صنف کے درمیان داخلی تضاد کو کسی سہولت انگیز مفاہمت سے نہیں سلجھایا جا سکتا۔ ناول کے شعبہ میں یہ تخلیقی مہم اور بھی فزوں ہو جاتی ہے کیونکہ وہ تواریخ اور شاعری کے درمیان ایک ایسی جگہ (Space) کی تلاش ہے جہاں منطق پسند، خود آگاہ شعور، افکار و عقائد کے ذریعہ نہیں بلکہ یادوں اور تہذیبی تجربوں میں سانس لیتا ہے۔ شاعری کے مانند وہ زبان اور امیجز میں اتنا ہی ڈوبا ہے جتنا ڈوبنے کے بعد باہر وقت میں اپنے تجربوں کے تجزیہ، تحلیل اور تعریف کو متعین کرنے کے لیے مضطرب ہے۔

ایک جدید اردو ناول نگار کے لیے یہ تخلیقی مہم اور بھی زیادہ دشوار گزار ہے۔ ناول جیسی تخلیقی صنف کے لیے اس کو ایک مغربی ناول نگار کے مانند خود آگاہ اور منطق پسند ہونا ہوگا، لیکن اس صنف کے سرحد پر اس کو ایک غیر شخصی غیر تواریخی، اُسطوری یادوں کو اجاگر کرنا ہوگا۔ ان کو اجاگر کرنے کے لیے خود اس اساطیری اندھیرے میں ڈوبنا ہوگا۔ یہ تخلیقی مہم، کسی تنقیدی، عقلی اور منطقی

تنظیم کے ذریعہ نہیں خالص تخیلی تجربوں کے درمیان سر ہوگی۔ ہیئت (فارم) کی تعمیر نہیں تخلیق ہوتی ہے۔ ''بقول رولاں بارتھ (Form is creation not construction) اسی تخلیت (تخلیقی عمل) کی بنیاد پر طالسطائی اور دستوفسکی روسی معاشرہ کا آئینہ بنے تھے۔ اپنے تاریخی، عقلی اور منطقی واقفیت کے سبب نہیں۔ ان کا ناولاتی پیکر ان کی تخیلی قوت پرور اور بوطیقائی منشور کا مرہون منت تھا۔

تواریخ اور اسطور، وقت اور یادان دو روشنی اور تاریکی کے سراحد کے درمیان اردو ناول جس زمین کا احاطہ کرے گا اس کے لیے جس ہیئت کی جستجو میں منہمک ہوگا وہاں اس زمین پر اردو ناول نگار ایک غیر ملکی ناول نویس کے مانند نہ خالص طور سے شاہد (Witniser) رہے گا اور نہ پورے طور سے ایک اوسط ہندوستانی ناول نگار کے مانند تجربہ کش (Experiencer) جو نہ تو اس معنی میں ایک علاحدگی گزیدہ اور بے گانہ آسا بورژوا ادیب ہی بن سکا ہے جو اپنی منفرد دیکھتا اور خود آگاہ خصوصیت کے بروں اپنے ماضی، یاد اور ذہنی کنڈیشننگ سے علاحدہ رہ سکے نہ ان سے اتنا زیادہ جذباتی طور سے وابستہ ہی ہے کہ خارج کی علاحدگی، انگریزوں کے دوسو برس کے اقتدار کے زمانہ کے اپنے دو سو سالوں کے یورپی تجربہ سے جمع ہوکر وہ خود آگہی کو یک سر نظر انداز کر سکے۔ وہ باہر بھی ہے اندر بھی۔ شخصی ہے تو غیر شخصی بھی۔ وقت سے سراسیمہ ہے تو تواریخ کا ارتفاع کرنے کا اساطیری شعور بھی اس میں موجود ہے۔ ان دو چکی کے پاٹوں کے درمیان شدید کش مکش اور تواریخ کی اس قومی ستم ظریفی کی جبریت کو جتنی شدت سے وہ محسوس کرنے کا اہل ہوگا اتنی ہی اس کی یہ تخلیقی مہم، معتبر، موثر، معنی آگیں اور حسن پرور ہوگی۔

اردو ناولاتی ادب میں اس کی تخلیقیت آگیں بشارت محدود معنوں میں راجندر سنگھ بیدی کی مایۂ ناز ناولاتی کاوش ''ایک چادر میلی سی'' میں دستیاب ہوتی ہے۔ یہ ان کی غیر معمولی تخلیقی رجولیت اور فنکارانہ صلاحیت کی ناولاتی معراج ہے۔ راجندر سنگھ بیدی نے ''ایک چادر میلی سی'' میں عورت کی ماتر شکتی کو جو تخلیق کائنات کی اساس ہے اس کو بڑی شدت سے محسوس کیا اور بڑی نفسیاتی ژرف نگاہی سے منکشف کیا ہے۔ یہ بیک وقت تلخ اور کرخت حقیقت اور خواب، خیال اور یاد کی ناولاتی قلب ماہیت ہے۔ اس ناولاتی تخلیقی عمل میں تواریخ (حقیقت) اور اساطیر (خواب، خیال اور یاد) کے رس جس کو نچوڑ دیا ہے۔ ناول کی بالائی سطح (Surface Structure) حقیقت افروز ہے۔ تاہم اس

کی معنی زیر سطح (Deeper Structure) اساطیر بہ کنار ہے۔ وہ شعوری طور پر اسطوری داخلی سطح کی تلاش نہیں کرتے ہیں بلکہ یہ پلاٹ کی معنوی فضا کے ساتھ از خود نمو پذیر ہوتی ہے۔ بیدی کی تخلیقی بصیرت اپنے مرکزی کردار رانو اور اس کی نسوانی نفسیات کے وسیلہ سے زندگی کے بنیادی اسرار کو ڈھونڈنے، دیکھنے اور دکھانے کی کوشش کرتی ہے۔ جبلتوں کے خود غرضانہ رویہ اور برتاؤ جسم کے تقاضوں اور روح کی تڑپ کی پر تضاد پیچیدگی میں عورت کے بنیادی کردار ماں کے مختلف ڈائمنشنز (ابعاد و اطراف) کے احساس و عرفان کی توفیق ہر مرد کو نصیب نہیں ہوتی۔ اس کے لیے وہ غیر معمولی انسانی اور روحانی بصیرت درکار ہے جو ہر متغیر تہذیبی سیاق میں بھی ننھی بچی، بہن اور بیوی کی ''ازلی اور ابدی مادرانہ محبت اور تخلیقیت کے عرفان'' کی اہل ہوتی ہے۔ یہ بڑی شفائی کیفیت اور انسان ساز کردار کی حامل ہوتی ہے۔ مٹی کو ''زندہ مٹی'' اور راکھ اور خاک کو سونے میں بدلنا اس کی کیمیا گرانہ محبت، دردمندی اور ایثار کا ادنیٰ سا کرشمہ ہے۔ ''ایک چادر میلی سی'' تخلیقی معنیات اور جمالیات کی ایک بلیغ کائنات چھپائے ہوئے ہے۔ جو ٹھیٹ، گنوار اور بھدلیس پس منظر میں بھی فطری نشو و نما اور تخلیقی ارتقا کی حامل ہے اور شروع سے آخر تک نفسیاتی اور معنیاتی عناصر کو شعری اور اسطوری امیجز کے ذریعے منکشف کرتی ہے۔

راجندر سنگھ بیدی قضا و قدر کے مارے اور معاشرہ کے راندۂ مجبور افراد کے درمیان اقتصادی دباؤ کی وجہ سے انسانی رشتوں اور قدروں کی بے توقیری اور شدید غربت کے شدید استحصال کو کرشن چندر سے شوکت صدیقی تک کے منصوبہ بند میکانکیت گزیدہ اور بلاک زائیدہ طبقاتی ''زاویہ سے نہیں'' دیکھتے بلکہ پوری زندگی کے حقیقی تناظر میں ان اقدار شکن مجبوریوں کو شدت سے محسوس کرتے ہیں کہ کیسے اقتصادی جبریت سماجی اخلاقیات کو یک لخت بازاری اخلاقیات میں تبدیل کر دیتی ہے۔ تاہم زندگی کی پر تضاد پیچیدگی میں ہزار بار ٹوٹ اور بکھر کر انسانی رشتوں کی پاکیزگی، معنویت اور اہمیت کتنے ہی بھورے رنگوں میں وجود پذیر ہو کر بھی ارتفاع سے ہمکنار ہوئی ہے۔ اس عارفانہ وجودی خاکستری رمز اور فلسفیانہ گہرائی کو راجندر سنگھ بیدی نے غیر جانبدارانہ حقیقت نگاری اور اسطوری علامت نگاری کے محتاط استعمال سے فطری اور مانوس نا ولاتی پیکر عطا کیا ہے۔

پوری کہانی مرکزی نسوانی کردار رانو کے گرد گھومتی ہے جو زندگی کے طوفانی اور ناگفتی بہاؤ میں ایک ٹھہراؤ اور معنویت کی جویا ہے۔ رانو ایک مجبور اور بے بس لڑکی ہے، جس کو اس کے مفلوک

ہو کر روٹی کپڑے کے عوض تلوکا کے ہاتھ فروخت کر دیئے
الحال والدین انتہائی مفلسی سے سراسیمہ
رانو کو تلوکا کے قتل کے بعد اپنے دیور منگل سے شادی کے لیے مجبور
ہیں۔ اقتصادی دباؤ کی وجہ سے
کے لیے اس کو نسوانی حربوں کو آزمانا پڑتا ہے۔
ہونا پڑتا ہے۔ پھر اپنے نئے شوہر کی قلبِ ماہیت
آخر اس کو ہی استعمال کر کے منگل کے دل کو جیتنا پڑتا ہے۔ وہ
شراب سے اس کو شدید نفرت ہے۔
مرد، عورت کی ماتر شکتی سے کتنا ہی بغاوت
بالآخر رام ہو جاتا ہے۔ اس کی کایا پلٹ ہو جاتی ہے۔
مسخر کر لیتی ہے۔ رانو اپنے آپ کا ارتفاع
کرے بالآخر وہ اس کو اپنی فطری نسوانی دردمندی سے
کر کے آخر میں پوری عورت (دیوی) ہو جاتی ہے اور ہر نوعیت کی مجبوری اور پابندی کے باوجود
اپنے وجودی ارادہ اور انتخاب کی استواری سے بہت کچھ نسوانی آزادی اور خودمختاری کا علامیہ بن
جاتی ہے اور بیک وقت آدمیت اور انسانیت کا عرفان عطا کرتی ہے۔
ناول کے شروع کا غروب آفتاب کا منظر اتنے شدید تاثر آگیں اساطیری رویہ اور برتاؤ کا
حامل ہے کہ وہ اپنی علامتی حقیقت نگاری سے قاری کے اندر جذب کی کیفیت پیدا کر دیتا ہے اور
بہت آسانی سے قاری کے تحت الشعور سے گزرتے ہوئے اس کے اجتماعی لاشعور سے راستہ استوار
کر لیتا ہے۔ اس کی پوشیدہ یادوں، خوابوں اور خیالوں کو بیدار کر کے پیش کردہ ناولاتی حقیقت کے
مختلف پہلو کو مزید روشن کرتا ہے۔ آہستہ آہستہ راجندر سنگھ بیدی کے مشاہدات اور تصورات کی
گہرائی، گیرائی، نفسیاتی ژرف بینی اور ان کی مخصوص فلسفیانہ گہرائی کا گہرا اور تیکھا امتزاج اپنے نقطۂ
عروج پر پہنچتا ہے اور لازوال شدت تاثر کا حامل ہے اس اہم تخلیقیت افروز کاوش کا ناولاتی مافیہ،
تخلیقی ترسیل اور تخلیقی زبان ایک ایسے نئے تخلیقی زاویے کا ترجمان ہے جو ان کی منفرد المیہ بصیرت،
اسطوری علامت نگاری اور شاعرانہ امیجری کا پروردہ ہے۔ کفایتِ لفظی ان کے تخلیقی اسلوب کا
امتیازی نشان اور پہچان ہے۔ لفظ کے رنگ و نغمہ کے وہ عارف ہیں۔ وہ کبھی نمائشی لسانی آب و
رنگ کے بیجا غیر جمالیاتی ہوس میں مبتلا نہیں ہوتے۔ ان کے استعارے، پیکر اور علائم پہلو دار
ہوتے ہیں۔

"ایک چادر میلی سی" کے مرکزی نسوانی کردار کا ایک پہلو واقعیت آگیں (Factual) اور
دوسرا آفاقیت آگیں (Arch typal) ہے جو نہ صرف لاشعوری کیفیتوں بلکہ صدیوں کی اساطیری
گونج کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہے۔ اس کی نفسیات میں آج کی عورت نہیں بلکہ ازلی اور ابدی

بنت عورت کی پوری نسوانی مادرانہ تواریخ کارفرما ہے۔ ''ایک چادر میلی سی'' بے کراں کرب تخلیق اور غیر معمولی وجدانی نفوذ کے بار امانت کو چھپائے ہوئے ہے جو ابدی وقار وزن کا حامل ہے۔
قرۃ العین حیدر فی زمانہ ہندو پاک میں اردو ناولاتی ادب کی کیفیت اور کمیت کے اعتبار سے سب سے قدر آور تخلیقیت آفریں اور تخلیقیت گزار شخصیت ہیں۔ وہ اپنے قطعی طور پر سب سے الگ تھلگ مزاج کے تخلیقیت کیش ناولوں کے لیے پہچانی جاتی ہیں۔ ان کے یہاں زندگی کے تخلیقی ارتقا کی کلیت اور تخلیقیت کا گہرا فلسفیانہ وجودی احساس اور تواریخی عرفان ملتا ہے جو ہمیشہ ہر لمحہ ہر سطح پر ''نئے عناصر'' کو منکشف کرتی ہے۔ وہ ان نئے عناصر کی تخلیقی قلب ماہیت پوری انسانیت کے تواریخی اور تہذیبی میراث کے پس منظر میں کرتی ہیں جس کے باعث ان کا تواریخی اور ثقافتی اسلوب بیشتر مابعد التواریخ کا رنگ و آہنگ اختیار کر لیتا ہے۔ ان کی ذہنی وابستگی راجندر سنگھ بیدی، غلام عباس اور عزیز احمد کے مانند کسی امریکی اور روسی بلاک کی زائیدہ نہیں بلکہ ساری انسانیت کی روح سے استوار ہے۔ ان کا تخلیقی وژن عالم گیر وسعت سے ہمکنار ہے۔ تصوف اور ہند ایرانی ثقافت اور روحانیت سے ان کو جذباتی لگاؤ ہے۔ دو عظیم جنگوں کے بعد ملکی اور بین الاقوامی سیاست کے زائیدہ اپنے نئے سیاق کے اصولِ حقیقت (Reality principle) کے تحت پیدا اضطراب انگیز مسائل کو انھوں نے اپنے ناولوں کا محور بنایا ہے اور اس منفرد تخلیقی رویہ اور برتاؤ کی تشکیل کی جو خارجی سچائیوں کے اثبات کے بجائے داخلی سچائیوں کی کھوج کا منبع ہے۔ یہ نئے مسائل اور نیا تخلیقی رویہ تخلیقی اظہار کی نئی جہتوں کی تخلیق کا محرک ہوا جس کے باعث وہ نئے اور انوکھے اسالیب وجود پذیر ہوئے جو اردو ناولاتی ادب میں صحیح معنوں میں جدید تخلیقیت آفریں ناول کے اوّلین شناخت کہے جاسکتے ہیں۔ ان کی غیر معمولی تازہ کار تخلیقی بصیرت ہی ان کی نادرہ کار تخلیقی ہیئت ہے۔ ان کے اجتہاد آگیں ناول سجاد ظہیر، عزیز احمد اور عصمت چغتائی کے ناولوں کی فیشنی اور تقلیدی سطح کے برخلاف پہلی مرتبہ صحیح معنوں میں میکانکیت گزیدہ ریاضیاتی منطق کی شکست و ریخت کرتے ہیں جو واقعات اور کرداروں کو خطِ مستقیم میں سفر کرنے پر مجبور کرتی ہے۔
ان کے ناولوں میں نثر کے تخلیقی استعمال کے اولین نقوش ہویدا ہیں۔ انھوں نے ایسے کرداروں کی تخلیق کی جو اپنی ذات کی کھلی کھڑکی سے دنیا کو دیکھتے ہیں اور ان چیزوں کو ذہن اور تخلیق کا زندہ، تابندہ اور پائندہ منظر نامہ بنا لیتے ہیں جن میں الفاظ و اشیا کے درمیان کوئی بعد نہیں رہتا۔ وہاں

بیشتر (Being) ہستی ہی (Becoming) آفاق ہے۔ اشرافی طبقہ کی جزئیات نگاری پر ان کو غیر معمولی فنکارانہ قدرت ہے۔ اس کے وسیلے سے وہ ناولوں کے کرداروں اور کرداروں سے زیادہ اس ماحول کی بڑی فنی چابکدستی اور عمرانی بصیرت سے تخلیقی باز آفرینی کرتی ہیں جس میں وہ زندگی بسر کرتے ہیں۔ ان کے ہر ناول کا اسلوب جدا، تکنیک الگ اور موضوع کو برتنے کا سلیقہ منفرد اور ممتاز ہے۔ ان کی ناولاتی بوطیقا کسی مخصوص فیشن اور محدود تقلیدیت گزیدہ فارم کی اسیر نہیں ہے۔ بلکہ الگ تھلگ جمالیات اور اخلاقیات کی تخلیق پر قادر ہے۔ علی العموم ان کی بابت یہ خیال مختلف ادبی فرقہ پرست تنقیدی مکاتیبِ فکر کی انتہا پسندی، عصبیت اور تنگ نظری کے باعث عام ہے کہ قرۃ العین حیدر کا اسلوب ہر ناول میں یکسانیت گزیدہ ہے جو سجاد حیدر یلدرم اور حجاب امتیاز علی کی رومانی نثر کا نیا تناسخی اسلوب ہے۔ وہ نئے زمانے کے سنگلاخ اور پے چیدہ مسائل کی تخلیقی ترسیل کا اہل نہیں ہے۔ یہ متھ (Myth) قرۃ العین حیدر کے نہ صرف ناولوں بلکہ ان کے اہم ناقابل فراموش ناولٹوں، طویل افسانوں اور مختصر افسانوں کے سنجیدہ مطالعہ کے نہ ہونے سے پیدا ہوتی ہے جو ترقی پسند ناقدوں کی کوتاہ نظری اور بدترین تعصب کی دین ہے۔ اس جہل انگیز متھ کو جڑ سے اکھاڑ پھینک دیا جانا چاہیے۔ صرف ان کے مختلف ناولوں کے ہی جمالیاتی اور معنیاتی نظام کی اقدار سنجی سے یہ روشن حقیقت منکشف ہوتی ہے کہ ان کے مختلف ناولوں کا اسلوب جداگانہ کردار کا حامل ہے۔ زبان وبیان پر حاکمانہ عبور، موضوع کی غیر معمولی حکیمانہ بصیرت اور تواریخ وثقافت کی گہری فلسفیانہ بصیرت نے ان کے بدیع اسلوب میں بلا کی جمالیاتی کشش اور تازگی، رعنائی اور برنائی پیدا کردی ہے۔ شروع میں ان کا اسلوب مغربی فکشن کے نئے گریٹ ماسٹرز کے نئے اور انوکھے اسالیب اور بدیعیات سے ایک حد تک نہایت فطری طور پر متاثر تھا۔ بعد کے مراحل میں ان کے اسلوب پر اردو کے اسالیب اور بدیعیات کا عمل دخل فزوں تر ہوا۔ انھوں نے شعوری طور پر اپنے کلاسیکی ادب کو کھنگال کر اپنی تخلیقی زبان پر بھرپور توجہ دی۔ انھوں نے شعوری طور پر نہ صرف اساطیر، تواریخ، فلسفہ اور روحانیت بلکہ اپنے عہد کی لفظیات اور بدیعیات سے زندہ اور متحرک الفاظ، استعارات، اصطلاحات، علائم اور پیکر لے کر ایک زندہ اور فعال تخلیقی زبان کی تخلیق، تشکیل اور تعمیر کی جو بیک وقت خارجی اور داخلی احوال وکوائف کی تصویروں اور جذباتی کیفیتوں کی تخلیقی ترسیل پر قادر ہے۔ ان کی منفرد تخلیقی زبان ان کے وجود کا بھرپور اعلانیہ ہو کر خارجی ماحول اور اشیا

کے ساتھ ان کا زندہ، تابندہ اور پائندہ رشتہ استوار کرنے کی بھرپور جمالیاتی توانائی سے مملو ہے۔
ان تمام اقداری اور جمالیاتی اوصاف کے ساتھ ان کے غیر معمولی تخلیقی تخیل اور تنقیدی بصیرت نے ان کے مایہ ناز ناول ''آگ کے دریا'' کو اردو میں ایک نئے ناولی استناد، معیار، اور وقار کی ابدی حیثیت عطا کر دی ہے۔ اس اچھوتے، اہم اور عہد آفریں تجربہ نے اردو ناول کو نئی وسعتوں اور امکانوں سے ہمکنار کر دیا ہے۔ ہندوستان کے ہزاروں سال کے تواریخی احوال کوائف کے سمندر کو صحیح رنگوں میں اس زندہ اور متحرک فنکارانہ اسلوب اور خیال انگیز انداز سے ناولاتی کوزہ میں بھر دینا ایک ایسا مہتم بالشان فکری اور جمالیاتی کارنامہ ہے جو ان سے پہلے اردو ناولاتی ادب میں کسی کا مقدر نہیں ہے۔ ''آگ کا دریا'' میں ہر عہد کے تصورِ حقیقت کے تحت لوگوں کے رہن سہن اور زندگی بسر کرنے کے مخصوص طریقوں اور ان کے مخصوص نقطۂ نظر کی تبدیلیوں کو ہندوستان کے بدلتے ہوئے تواریخی اور ثقافتی تناظر میں دیکھنے کی اور دکھانے کی انھوں نے بڑے پیمانے پر کوشش کی ہے۔ اس ناول میں تاریخیت اور یادیت کی زیریں لہر بڑی آب و تاب سے رو پذیر ہوئی ہے۔ وقت کا بیرونی اور اندرونی جبر، اس کا رست خیز تسلسل اور سراب، قدیم ہندوستان کی مختلف تہذیبی کروٹوں کی معنی آگیں باز آفرینی، اپنی جڑوں کی کھوج اور ہندوستانی آئڈنٹٹی کی حقیقی جستجو، متغیر تہذیبی سیاق میں انسانی رشتوں کی پرتضاد پیچیدگی، ان کی تاریخی گردشیں، ملک کے بٹوارے کے بعد جلاوطنی، ہجرت کا کرب، دروں بینی، نئے لسانی، اسلوبی اور تکنیکی تجربہ کی طرفگی نے اس عظیم ناول کے ''نومعنیاتی اور جمالیاتی نظام'' کی تخلیق، تشکیل اور تعمیر کی جو ان کی غیر معمولی فکری اور فنی توحید کی امین ہے۔ اس میں قدم قدم پر وجودی اور تواریخی بصیرتوں، اساطیری استعاروں اور معنی آفریں علامتوں کے بڑے بڑے پہاڑ رونما ہوتے ہیں جن کو پار کرنے کے لیے سکوت، سکون اور ایسی ذہنی یکسوئی کی ضرورت محسوس ہوتی ہے جس کی مثال کسی زبان کے کلاسک سے ہی لی جاسکتی ہے۔

قرۃ العین حیدر نے اپنے ہمہ گیر قومی اور عالمی تہذیبی، سیاسی اور اقداری بصیرت اور جمالیاتی عرفان کے باعث پہلی بار منفرد تکنیکی طرفگی کے ساتھ اتنے وسیع کینوس پر نہ صرف انفرادی اور اجتماعی ہندوستانی شخصیت کی پہچان، متنوع تہذیبی رنگ مالا، عقیدوں کی بوقلمونی، عہد بہ عہد بڑی تبدیلیوں اور قوتوں کے کش مکش آگیں تخلیقی ارتقا کو منکشف اور منور کیا ہے بلکہ ماضی کی بھرپور

بازیافت کے ساتھ ''آگ کا دریا'' کو مستقبل کا اشاریہ بھی بنا دیا ہے۔ مغربی پاکستان اور مشرقی پاکستان میں جو جذباتی اور تہذیبی خلیج تھی۔ قرۃ العین حیدر کو اس کا عرفان بہت پہلے ہو گیا تھا جس کی ناولاتی پیش گوئی انھوں نے ''آگ کا دریا'' میں کر دی تھی۔ بنگلہ دیش آج گھورتی ہوئی سچائی ہے۔ ان پر رومانیت گزیدگی کا الزام زندگی بھر لگانے والوں کے لیے یہ مقام عبرت ہے کہ ایک صاحب عہد تخلیقی فن کار اپنے عہد کے اصولِ حقیقت کا کتنا بڑا عارف ہوتا ہے۔ اس عظیم ناول میں وقت ایک ناقابل تسخیر کردار کے طور پر تخیل کی آنکھ میں ابھرتا ہے جو آگ کے دریا کے مترادف ہے جس میں کتنی تہذیبیں غروب ہوتی ہیں لیکن اس کی روانی میں کوئی فرق واقع نہیں ہوتا۔ تاہم زمانی جبریت کے باوجود زندگی کی تخلیقیت، حریت اور کلیت کا سفر مدام سفر جاری رہتا ہے اور اس کی حرکیت سے نئی تہذیبیں طلوع ہوتی جاتی ہیں۔ زندگی سکڑنے کی بجائے پھیلتی جاتی ہے۔ وہ ازل سے ابد تک بے کراں اور بے کنار ہے اور ہر سطح پر نئے عناصر کی مسلسل تخلیق کرتی رہتی ہے۔ اس کا عرفان ہی حقیقی تخلیقیت ہے۔ اس فکری اور جمالیاتی تخلیقیت کیشی کے باعث یہ ناول زندۂ جاوید ہو گیا اور شائستہ و شستہ قاری کو زندگی کے جمال کا ذوق اور سماج کو بصیرت عطا کرتا ہے۔

ان کا دوسرا اہم تجرباتی ناول ''کارِ جہاں دراز ہے'' (۲ جلد) کی حسن و معنویت متاثر کن ہے۔ اس میں انھوں نے سوانح عمری اور ناول کی کلاسیکی تکنیک کو یک سر منسوخ کر کے اپنے منفرد اسلوب کے ساتھ غیر فکشنی ناول کا اختراع کیا ہے۔ یہ نہ صرف ہندو پاک کے ہند ایرانی اور یورپی تناظر بلکہ خصوصی طور پر قرۃ العین حیدر کے اشرافی خاندان کے داخلی تناظر کا نیم ناولاتی آئینہ خانہ ہے۔ اس میں انھوں نے اپنے خاندانی معاملات اور مہمات کو انتہاؤں میں بگھارا ہے اور بڑ بولے پن کے شدید دورے میں اپنے خاندان کے متوسط گھرانوں اور غریب رشتہ داروں کو یک سر فراموش کر گئی ہیں جس کی وجہ سے یہ گراں قدر ناولاتی تجربہ بہت حد تک اقداری عظمت سے محروم ہو گیا ہے، اور کلاسیکیت کی دھن اور آثار پسندی کی سنگ میں ایک حد تک جمالیاتی عدم توازن کا شکار ہوا ہے۔ تاہم اس نئے تجربہ میں گذشتہ صدیوں کے تاریخی کرداروں کے مکالموں کے لیے اسی پرانے دور کی مخصوص ناتراشیدہ اردو کو بے محابا پڑتا ہے اور بہت دیدہ ریزی سے اس عہد کے کفن آلود احوال و کوائف کی ناولاتی باز آفرینی کی ہے۔ اس ناولاتی اجتہاد میں ان کی خلاقانہ تنقیدی بصیرت پر اُن کا مبالغہ آرا تخلیقی تخیل غالب آ گیا ہے۔ پھر بھی دوسری معنیاتی اور جمالیاتی

خوبیوں کی وجہ سے ان کی دستاویزی اورادبی قدروقیمت مسلم ہے۔ مستقبل قریب میں لگتا ہے کہ بہترین ناول اور بہترین غیر افسانوی ادب میں بہت کم فرق رہ جائے گا۔ منفرد تخلیقی اسلوب اور نئی دلآویز تکنیک کے حامل ان کی ابتدائی ناولاتی تخلیقات ''میرے بھی صنم خانے'' اور ''سفینۂ غم دل'' کا موضوع ہندوستان کا بٹوارہ، جلاوطنی اور ہجرت کا کرب ہے اوران کے ایک اوراہم ناول'' آخر شب کے ہم سفر'' کا موضوع ہندوستان کی آزادی اور نئی انقلابی تحریکوں کا المیہ ہے۔ اس کا پیش اور پس منظر بنگال ہے جوان تحریکوں کے اوّلین نقوش کا گہوارہ ہے۔ ان تحریکات کے جاں نثاروں کی قربانیاں کس طرح رائیگاں ہوگئیں۔ گندم نما جوفروش قائدوں کی مصلحت کوشیوں اور خودغرضیوں نے کس طرح عوامی Cause کوریزہ ریزہ کیا اورانقلاب کے ساتھ غداری کی ''میرے بھی صنم خانے'' اور ''سفینۂ غم دل'' اگر ناولاتی تہذیبی ورثے ہیں جس میں تاریخیت اور یادیت کی زیریں لہر کارفرما ہے تو'' آخرِ شب کے ہم سفر'' پہلا ناولاتی اناطوفیا (Disutopia) ہے۔ اس میں تمام کردار وقت اور حالات کے طوفان میں بکھر جاتے ہیں۔ جلا وطنی ان کا مقدر ہے۔ ان میں لاحاصلی کے کرب کی روحانی زلزلہ پیمائی (سیسموگرافی) اپنی فنی معراج پر ہے۔ ان کے ناولٹ ''چائے کے باغ''، ''ہاؤسنگ سوسائٹی''، ''سیتاہرن'' اور ''جلاوطن'' کے مانند اس میں شعور کی رَو کا کہیں کہیں بہت خیال انگیز محتاط اور سلیقہ آگیں استعمال ملتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے مخصوص اور محدود موضوع اوران کے نادرہ کارٹریٹ منٹ کی تکرار پر اعتراض کرنے والے یہ بات اکثر بھول جاتے ہیں کہ کسی عظیم ناول نگار کے پاس ایک عظیم تجربہ ہوتا ہے۔ عمر بھر وہی اس کا وجودی اور فکری مسئلہ ہوتا ہے۔ اس میں وہ نئی دنیائیں دریافت کرتا ہے۔ اسی تجربہ کے وسیلہ سے وہ اپنے الگ تھلگ انداز میں انسانی زندگی اور انسانی تعلقات کی روح میں اتر کران کی افہام وتفہیم کی کوشش کرتا ہے۔ اسی حسن پرور اور معنی جو تجربہ کے واسطے سے اس میں نئی اقداری بصیرت پیدا ہوتی ہے جو نئے جمالیاتی ساخت میں طلوع ہوتی ہے۔ پھر بھی نئے زمانہ کے نئے سیاق کا تقاضا ہے کہ وہ اب یادیت (Nostalgia) اور (Roots) اپنی جڑیں کھوجنے کی لت سے گریز کریں ہم درخت نہیں۔ سب سے بڑھ کر زندہ آدمی ہیں اور زندہ ماحول میں رہتے ہیں۔

عبداللہ حسین کا ناقابل فراموش ناول ''اداس نسلیں'' ماضی کی بازیافت اور بازرفت کے آئینہ خانہ میں زندگی کی معنویت کی کھوج اور لاحاصلی کا دل گداز اور شعور سوز نوحہ ہے۔ یہ ہماری

اپنی اداس نسلوں کے روحانی درد و داغ کا ناولاتی مکاشفہ ہے جس کا مداوا مذہب، سائنس اور فلسفہ بھی کرنے میں قاصر ہے۔ ان کا مقدر ایک بے کراں داخلی اور خارجی کشمکش اور ایک مسلسل بے پایاں جدوجہد ہے تاہم شدید احساسِ مرگ زندگی کی بے معنویت اور لغویت کو بھرپور طور پر منکشف کر دیتا ہے۔ ''اداس نسلیں'' کا ہیرو زندگی کی معنویت کی تلاش میں اپنی پوری عمر اور سارے وقت کے رائیگاں ہونے کے ملال اور نقصانِ عظیم کے شدید احساس سے پیدا اس بے نام کرب سے ہمکنار ہوتا ہے جس سے نجات حاصل کرنے کے لیے شب و روز وہ مطالعہ میں غرق رہتا ہے لیکن موت سے فرصتِ ہستی کا غم کب مٹتا ہے؟ ناول کے ہیرو کا شعور پہلی جنگِ عظیم کے نقاروں کی گونج میں بالغ ہوا ہے۔ وہ اس میں براہ راست خود حصہ لے کر اس کی ہولناک قتل و غارت گری، بے انصافی اور داخلی اور خارجی تشدد سے آشنا ہے۔ ''اداس نسلیں'' میں خصوصی طور پر پہلی جنگ عظیم کی رزمیہ نگاری، سیاسی اشرافیہ کی بزمیہ نگاری اور دیہاتی زندگی کا فطری منظر نامہ نسبتاً زیادہ خوب صورت، دل نشیں اور مؤثر ہے۔ عبداللہ حسین اردو ناولاتی ادب میں یکتا ناول نگار ہیں جنھوں نے جنگِ عظیم کی پہلی بار مرقع نگاری کی ہے۔ ۱۹۱۴ء سے تقسیم ہند کے بعد تک کے تاریخی تناظر میں آزادی کی جدوجہد، جاگیردار طبقہ کی اشرافی زندگی، متوسط طبقہ، کسانوں کے مسائل اور شہری زندگی کی ہماہمی کو عبداللہ حسین نے اپنے تخلیقی تخیل کی آنچ میں بخوبی پگھلا کر بڑی جمالیاتی دیدہ وری سے یکجان کیا ہے اور اس میں ایک نئی تخلیقیت پرور بات پیدا کی ہے جس کی وجہ سے وہ اس عہد کی تاریخی بازآفرینی میں بہت حد تک کامیاب ہیں۔ ''اداس نسلیں'' میں عبداللہ حسین کے شدید تردد کا بھرپور اظہار اس وقت ہوتا ہے جب کرداروں کا اجتماعی زندگی میں شدید مایوسی اور لاحاصلی سے سابقہ پڑتا ہے۔ یہ قد آور ناول کا تخلیقیت افروز ناول اردو کے نصف درجن یگانۂ روزگار ناولوں میں سے ایک ہے جس کا جادو اردو اشرافیہ اور پرولتاریہ کے سر پر چڑھ کر آج بھی بولتا ہے۔ ان کا نیا ناول ''باگھ'' اور تین ناولٹ ''ندی''، ''رات'' اور ''واپسی'' بھی اپنے جمالیاتی اور معنیاتی خصائص کے باعث قابل قدر ہیں۔ اردو ناولاتی ادب میں عبداللہ حسین کا انفرادی رنگ و آہنگ جمالیاتی اعتبار سے جاذبِ توجہ اور اقداری لحاظ سے معنویت افروز ہے۔

انتظار حسین کی منفرد تخلیقی مہم ''بستی'' میں تجربہ اور صنف کے درمیان داخلی تضاد کو کسی سہولت انگیز سمجھوتہ سے نہیں سلجھایا گیا ہے کیونکہ وہ وقت اور یاد، حقیقت و خواب، تواریخ اور اساطیر، دستاویز

اور شاعری کے درمیان ایک ایسی نجی ''فنی اور جمالیاتی جگہ'' (Space) کی تلاش ہے جہاں انتظار حسین کا خاصہ منطق پسند، خود آگاہ، تخلیقی شعور، افکار وعقائد کے وسیلے سے نہیں بلکہ یادوں اور تجربوں سے مکمل کر گہری سانس لیتا ہے۔ شاعری کے مانند وہ زبان اور امیجز میں نہایت جتنا طور پر اتنا ہی ڈوبا ہے جتنا ڈوبنے کے بعد باہر وقت میں اپنے تجربوں کے تجزیہ، تحلیل اور تعریف کو متعین کرنے کے لیے تخلیقی طور پر وہ مضطرب ہے۔ اپنی تمام خود آگاہی اور منطق پسندی کے باوجود انتظار حسین نے ناول جیسی واقعیت گزیدہ صنف کے سراحد پر بڑی فطری سہولت سے اکثر وبیشتر ایک غیر شخصی، غیر تاریخی اور اسطوری یادوں کو اجاگر کیا ہے۔ اس کو جمالیاتی طور پر اجاگر کرنے کے لیے انتظار حسین نے خود اس اساطیری اندھیرے میں غواصی کی ہے۔ تواریخ (حقیقت) اور اسطور (خواب وخیال اور یاد) ان دو روشنی اور تاریکی کے سراحد کے درمیان انھوں نے شعوری طور پر جس ''نجی، فنی اور جمالیاتی زمین'' (Space) کا احاطہ کیا ہے جہاں ان کے حقیقی بڑے تجربہ کی ''ناولاتی زندگی'' شروع ہوتی ہے جو ان کا عمر بھر کا مسئلہ رہا ہے۔ اس جلاوطنی اور ہجرت کے کرب انگیز تجربہ میں وہ ساری عمر شمع آسا جلتے اور گھلتے رہے۔ اسی میں نئی دنیائیں کھوجتے رہے۔ اسی تجربہ کے وسیلہ سے انسانی زندگی اور انسانی تعلقات کے افہام وتفہیم میں کوشاں رہے۔ اسی تجربہ کے واسطے سے ان کے یہاں نئی تخلیقی بصیرت پیدا ہوئی۔ اس کے تخلیقی اظہار اور ابلاغ کے لیے جس نئی ناولاتی ساخت (فارم) کی جستجو میں وہ تخلیقی سطح پر مستغرق ہوئے ہیں۔ اس میں ان کو کامرانی نصیب ہوئی ہے۔ یہ تخلیقی مہم کسی تنقیدی، عقلی، اور منطقی تنظیم کے ذریعہ نہیں بلکہ ''خالص تخیلی تجربہ'' کے درمیان سر ہوئی ہے۔ بستی کی منفرد ناولاتی ہیئت تعمیر نہیں تخلیق ہے۔ بقول رولاں بارتھ Form is creation not construction (فرانسیسی سے ترجمہ) اسی تخلیت (تخلیقی عمل) کی بنیاد پر انتظار حسین کا یہ ناول ''بستی'' ہندو پاک کے گذشتہ اور حالیہ دور کی روح میں گھومتا ہوا آئینہ بن سکنے کا اہل ہوا ہے۔ ان کا ناولاتی پیکر ان کی منفرد تخلیقی بصیرت کا مرہون ہے جو وقت سے سراسیمہ ہے تو تواریخ کا ارتفاع کرنے کی اساطیری آگہی اور توانائی بھی اس میں موجود ہے۔ ان دو چکی کے پاٹوں کے درمیان شدید کش مکش اور تواریخ کی قوی ستم ظریفی کی جبریت کو انتظار حسین نے بڑی شدت سے محسوس کیا ہے۔ جس کی وجہ سے یہ موثر اور معتبر تخلیقی مہم ''بستی'' حسن پرور اور معنی آگیں ہوگئی ہے۔ ''بستی'' کا آزادی پسندانہ ظاہر انتظار حسین کے حریت پسندانہ باطن کا بھرپور

ترجمان ہے جو زندگی کے آتش کدہ میں تپ کر کندن ہوا ہے۔ نئی وضعیات (Structuralism) نئی تخلیقیت (Creatinism) کی بھرپور طور پر نقیب ہوتی ہے۔ وہ نئے سیاق میں یک سر نئی جمالیات اور نئی اقداریات (اخلاقیات) سے منسلک ہوتی ہے۔ ناولاتی ہیئت کی تلاش کوئی ہوائی، خلائی اور جمالیاتی تلاش نہیں ہے۔ اس کا براہ راست رشتہ حقیقی تہذیبی تجربہ کی اس زندہ، متحرک اور نامیاتی لہر سے استوار ہوتا ہے جس میں ناول نگار کی ذہنی کنڈیشننگ، اوہام، یاد، خواب، وقت، زندگی، تہذیب، اصولِ حقیقت، موت اور مابعد موت کا شعور و وجدان شامل ہوتا ہے۔ انتظار حسین کو ناول کے پرانے رسمی، تقلیدی اور میکانکی تصور اور ساخت سے گریز کر ایک نئی ناولاتی ساخت کی تخلیق کرسکنے میں بہت حد تک کامیابی ملی ہے۔ ''بستی'' نئی ساخت کا وسیع المعنی اور وسیع الامکان ناول ہے۔

انتظار حسین کا یہ اساطیری ناول (بستی) درحقیقت ان یادوں کی پرچھائیوں کی تخلیقی باز آفرینی ہے جو ملک کے بٹوارے کے پہلے سے لے کر بیسویں صدی کے آٹھویں دہائی تک کا احاطہ کرتی ہیں۔ یہ بستی پاکستان میں بسنے والے مہاجرین اور ہندوستان میں بسنے والے شرنارتھیوں کے دل و دماغ میں اب بھی آباد ہے جو آج بھی اپنی زندگی کی دھوپ چھاؤں میں اس نوعیت کی کرب انگیز ذہنی مسافت کو اکثر و بیشتر طے کرتے رہتے ہیں۔ پورے ناول میں انتظار حسین کے ذہن میں ماضی اور حال کی سرحدیں ایک دوسرے سے گڈمڈ ہوتی رہتی ہیں۔ یہ ان کے لیے بالکل الگ الگ دنیائیں نہیں ہیں۔ ان کے یہاں ماضی اور حال ایک ہی وقت کے پرپیچ عضویاتی سلسلے ہیں۔ ''بستی'' میں بھی ان کی کہانیوں کی مانند بیشتر جو تصورِ وقت کارفرما ہے۔ وہ دیومالائی وقت (Mythical time) ہے جس میں ماضی، حال اور مستقبل سبھی دائروی طور پر شامل ہیں۔ تاہم لمحہ موجود کی زندہ اور متحرک صورتِ حال برقرار رہتی ہے۔ روزمرہ کی زندگی کی نچلی سطح یک سر معدوم نہیں ہوتی۔ معمولی زندگی کی گہما گہمی کا احساس، نارمل زندگی کی زد، اس کا روزمرہ کا عمل کہیں کسی تعطل کا شکار نہیں ہوتا۔ ایک محتاط، تجریدیت اور علامیت کے باوجود ایک محتاط حقیقت پسندانہ سطح کی تکنیک برقرار رہتی ہے۔ جس کے نیچے داخلی تمازت، سوز اور روشنی ہوتی ہے۔ انتظار حسین کے یہاں بیشتر ہری جھاڑی روشن ہے۔ انور سجاد اور بلراج مینرا کے یہاں باطنی تمازت، روشنی اور سوہے مگر جھاڑی نہیں ہے۔

انتظار حسین کی قصہ گوئی کا اپنا ایک مخصوص اور منفرد سلیقۂ اظہار ہے جیسے دیوان خانے میں
بیٹھا کوئی شخص اپنی روزمرہ کی کہانی اچانک شروع کر دے جو آہستہ آہستہ رودادِ جہاں میں بدلتی جاتی
ہے۔ قاری کو اس کی داستان میں اپنے دل کی دھڑکن سنائی دینے لگتی ہے۔ بستی کے مرکزی کردار
کے اندرونِ ذات میں ناول نگار خود نمایاں ہے۔ اس کا بیانیہ زیادہ تر داخلی خودکلامی پر مشتمل ہے۔
"بستی" میں روزمرہ زندگی کے سنگین مسائل کی بھی تخلیقی ترسیل ہوئی ہے اور بیتے ہوئے زمانے
کے کھٹے میٹھے تجربات بھی۔ اسلامی اسطور بھی اور دیومالائی کتھائیں بھی۔ ان مختلف اور متضاد عناصر
کو انتظار حسین نے اپنے تخیل کی آنچ میں پگھلا کر اس خوش اسلوبی سے ہم آہنگ کیا ہے کہ اس میں
ایک بہت بڑی تخلیقیت آفریں بات پیدا ہو گئی ہے جو بڑی متاثر کن ہے۔

"بستی" کا ابتدائی حصہ روپ نگر والا بہت دلآویز ہے۔ ذاکر وہیں کا باشندہ اور ویاس پور کا
تعلیم یافتہ ہے۔ قیام پاکستان کے بعد وہ ایک کالج میں تاریخ کا لیکچرر ہو جاتا ہے۔ زندگی کی نئ
صورتِ حال میں کچھ سہولتوں کے پانے کے باوجود ماضی کی یادیں اس کو تنہا نہیں چھوڑتیں جو
ہندوستان سے وابستہ ہے۔ واقعات کے دھارے میں بہتا ہوا ذاکر اور صابرہ کا پیام بھی قاری کے
ذہن کی آنکھ کے سامنے ابھرتا ہے اور ہند و پاک جنگ کے پہلے اور بعد کے مناظر بھی۔ پوشیدہ مفاد
گزیدہ اور مصلحت باختہ قائدین کی ریشہ دوانیاں بھی۔ ہند و پاک کی مختلف سیاسی اور سماجی تحریکیں
بھی۔ کہیں بالکل اساطیری اور داستانی قصوں کی فضائیں بھی۔ جن میں ماضی کے ویرانے یا نگار
خانے بھی منعکس ہوتے ہیں۔ کبھی عہدِ خلافت، کبھی قرونِ وسطیٰ اور کبھی کربلا کے تپتے ریگزار کی
تصویر کشی ہوتی ہے۔ کبھی شاہانِ مغلیہ کی عظمت وسطوت، کبھی انگریزوں کی چیرہ دستیوں کی عکاسی
ہوتی ہے مگر قاری ان کی معیت میں حال سے ماضی کی طرف اور پھر حال کی طرف اس طرح
مراجعت کرتے ہیں کہ زمانی اور مکانی فاصلوں کا احساس تک فنا ہو جاتا ہے۔ انتظار حسین کا فطری
ور دلنشیں حکائی اور داستانی انداز غیر معمولی طور پر متعدی کردار کا حامل ہے۔ یہ اہم ناول نچلے
متوسط طبقہ کی ہجرت سے قبل اور مابعد ہجرت کی زندگی کی تخلیق ترجمانی کرتا ہے اور ہندوستان،
بنگلہ دیش اور پاکستان کی سیاسی، معاشرتی، اجتماعی زندگی اور انفرادی خودآگہی اور بصیرت کے چند
زاویے کو نہایت جمالیاتی ہنرمندی سے روشن کرتا ہے۔ "بستی" میں جلاوطنی اور ہجرت کا کرب اس
قدر شدت اور فنکارانہ حسن کے ساتھ منکشف ہوا ہے کہ بے اختیار حساس قاری کی آنکھیں

آنسوؤں سے لبریز ہو جاتی ہیں جو بیشتر کسی نہ کسی سطح پر اپنی جڑوں سے اکھڑتے ہیں۔ ''بستی'' اردو ناولاتی ادب میں ایک خوشگوار اضافہ ہے۔

ان کا ناولٹ ''دن'' بھی بہت اہم ہے۔ ان کا پہلا ناول ''چاند گہن'' بنگلہ دیش کے بننے شروع ہو کر فلیش بیک سے متحدہ علاقہ کی سیر کرانے والا اوسط درجہ کا ناول ہے جس میں گاؤں کی زندگی کی کہانی گتھی ہوئی ہے۔ انتظار حسین کا پورا فکشنی ادب خود کی کھوج اور انسانیت کی کھوج ہے۔ میں کون ہوں؟ انسان کیا ہے؟ آدمی، فطرت اور خدا میں رشتہ کیا ہے؟ ان اہم سوالوں کے جواب کی تلاش ہے۔ ان سوالات کی کھوج، اپنی ذات کے علاوہ چیخوف، کافکا، ڈی، ایچ، لارنس اور بورہیس سے رامائن، مہابھارت، جاتک کتھاؤں، پنج تنتر، الف لیلیٰ، ایسپ کی قبیل، بائبل اور قرآن شریف تک نہایت وسیع المشربی اور روشن دماغی سے لے جاتی ہے اور پھر دائروی شکل میں ان کی اپنی موجودہ ذات اور موجودہ کائنات تک لے آتی ہے جس میں ان کی اور ان کے تخلیقی ادب کی نجات پوشیدہ ہے۔ صحافت کے پیشہ کی وجہ سے ان کی توجہ ہمیشہ فطری طور پر زمانۂ حاضر کے واقعات کی طرف مرکوز رہتی ہے۔ ان دونوں محولہ بالا صورتِ حال میں موزوں تخلیقی ہم آہنگی قائم کر کے زندگی کے مقصد، وسیع تر مقصد اور ارتقائی مقصد کو ڈھونڈنے کی کوشش کرتے رہنا ہی ان کا تخلیقی وظیفہ ہے۔ جو اپنے نئے سیاق میں درحقیقت نئی جمالیات اور اخلاقیات کی تلاش ہے۔ وہ کوری اسطور نویسی (Mythography) نہیں کرتے جو نام نہاد فیشن گزیدہ جدیدیت بازوں کا وطیرہ ہے بلکہ وہ ان میں نئی تخلیقی معنویت اور جمالیت کے (اپنے عہد کے طرز احساس کے اعتبار سے) جویا ہیں۔ ان کو انھوں نے مزید کثیر پہلو، کثیر اطراف اور کثیر ابعاد بنایا ہے۔ انتظار حسین کے فکر و فن میں روایتوں پر جدید عہد کی تشکیل کی شدید آرزومندی کارفرما ہے۔ تاہم ''نوسٹلجیا'' روٹس (Roots) اپنی جڑیں کھودنے کی لت اس میں مانع ہے جو اِن کی تخلیقی، تنقیدی بصیرت پر حاوی ہو جاتی ہے۔

جوگندر پال اردو ادب (ناولاتی) کی قدر آور مجتہدانہ شخصیت ہیں۔ وہ آدمی کی آدمیت تک پہنچنے، اس کے ضمیر اور روح میں جھانکنے اور اس کے دکھ درد کو اپنانے کی کیمیا اثر تخلیقی صلاحیت اور انسانی محبت سے بہرہ ور ہیں۔ ان کی اس بے کراں انسانی محبت، تخلیقی بصیرت، آفاقی شعور، نفسیاتی ژرف نگاہی اور وجودیت شناسی نے اردو ناول کو وجودی خاکستری آدمی کی روح کے درد و داغ

سوز و ساز سے آشنا کیا ہے جو بیک وقت بہت گرا ہوا اور بہت اُونچا ہے لیکن جس کا وجودی عرفان اس لیے ناگزیر ہے کہ آدمی کو اپنی آدمیت اور انسانیت کی آگہی اور بے باکی نصیب ہو سکے۔ ان کے تازہ ناول ''نادید'' نے اردو ناول کو ایک نئی منزل پر پہنچا دیا ہے۔ ''نادید'' فکری طور پر منفرد اور فنی طور پر یکتا اور نادرہ کار ناول ہے۔ یہ ایک عظیم جمیل، یک سرنیا، لیکن بے حد موثر اور معتبر فکری اور جمالیاتی تجزیہ ہے جس نے ایک نئی زمین کو توڑ کر اس کی گہرائیوں میں ایک نئے انسانی موہنجوداڑو اور ہڑپہ کی تلاش کی ہے۔ یہ محض زمین دوز تہذیبی آثار سے ہی نہیں بلکہ جیتی جاگتی زندگی سے لبریز ہے۔ اس لیے یہ قاری کی روح کا زندہ اور دھڑکتا ہوا حصہ بن جاتا ہے۔ یہ جوگندر پال کی ویدو پاس جیسی جمالیاتی اور اقداری بلند فکری، بچہ سی معصومیت اور گم شدگی اور بالغ نظر جوہریوں کی سی مینا کاری کے باعث اردو کے سات بڑے ناولوں میں سے ایک ہے۔ (امراؤ جان ادا، گئودان، ایک چادر میلی سی، آگ کا دریا، اداس نسلیں، بستی اور نادید) لیکن سب سے مختلف اور تخلیقی، نفسیاتی اور جمالیاتی معیار سے بے حد مقتدر ہے۔ قرۃ العین حیدر کے ''آگ کا دریا''، عبداللہ حسین کے ''اداس نسلیں'' اور انتظار حسین کی ''بستی'' میں موضوع اور ٹریٹ منٹ میں خاصہ مشترک عناصر دستیاب ہو سکتے ہیں لیکن ''نادید'' الگ تھلگ مزاج کا حامل ہے۔ یہ ہمہ جہت خرابہ میں صحیح انسانی قدروں کے معمورہ کی تلاش اور انسانی زندگی کے حیاتیاتی اور روحانی سرچشمہ کی تلاش کا اعلامیہ ہے۔ اس میں جوگندر پال ایک ماسٹر کرافٹ مین کے ساتھ ساتھ ایک غیر معمولی خلاق ناول نگار کے روپ میں بھرپور طور پر نمایاں ہیں۔

''نادید'' جوگندر پال کی ہمہ گیر انسانی نگاہ اور بے کراں انسانی محبت کا چڑھتا ہوا سورج ہے جو مابعد آزادی کے بصیرت شکن دور کی روح میں گھومتا ہوا آئینہ ہے۔ یہ ان کے وجود کے دائرہ Periphery سے نہیں بلکہ مرکز Center سے رو پذیر ہوا ہے۔ درحقیقت تخلیقی بصیرت Creative vision میں حقیقی تنقیدی بصیرت بھی پوشیدہ ہوتی ہے جو زندگی کے تجربہ گاہ سے پیدا ہوا ہے۔ تخلیقی تخیل اپنے بہترین لمحوں میں اتنا ہی تنقیدی کردار کا حامل ہوتا ہے، جتنا پیشہ ورانہ نقد و تبصرہ اپنے عظمت آگیں لمحوں میں تخلیقی کردار کا حامل ہوتا ہے۔ اس لیے ''نہیں'' کی چیخ بھی کہیں دور تاریکی میں ''ہاں'' کی کوند پیدا کرتی ہے۔ زندگی کے مانند ادب میں بھی انکار کی اپنی اہمیت اور معنویت ہے مگر یہ انکار نائے عظیم Great nay اسی وقت بنتی ہے جب وہ کسی بڑے کائنات گیر تخلیقی وژن

سے رعنائی، برنائی اور توانائی حاصل کرتی ہے۔ ہر بڑا انکار ہمیشہ کسی بڑے اثبات Greatyea سے بڑا بنتا ہے۔ اس کی مابعد الطبعیاتی اساس ہوتی ہے جو آفاق گیر ہوتی ہے۔ اس کی حالیہ جگمگاتی ہوئی مثال ''نادید'' ہے جو مابعد جدیدیت اور تخلیقیت افروز جمالیاتی اور اقداری وحدت کے حامل اپنے ہمہ گیر تخلیقی خواب عرفان Creative vision کی تاج محل آسائی ناولاتی پیکر آفرینی کے باعث اردو ادب میں بیک وقت ایک بڑے جمالیاتی نظام اور آفاق گیر خالص انسانی اخلاق نظام کی تخلیق میں بھرپور طور پر کامیاب ہے اور زمان و مکان کا ارتفاع کر کے نہ صرف ہندوستانی ادب کے نئے ناولاتی اذہان کا زندہ اور دھڑکتا ہوا حصہ بن سکنے کا اہل ہے بلکہ عالمی ناولاتی ادب عالیہ کا بھی.....

یہ مختلف بلاک زائیدہ پوشیدہ مفاد کے حامل قومی اور عالمی اداروں اور انسانیت کش فرقہ پرور تنظیموں کے خلاف ایک دل گداز اور معنی خیز ناولاتی احتجاج ہے جو قومی اور عالمی سطح پر پوری دنیا کو اندھوں کے گھر میں بدلنے پر آمادہ ہیں۔ مختلف کرداروں کی داخلی خود کلامی کے ذریعہ نمو پذیر، بے بصارت افراد کی یہ کارگر شیشہ گری نہ صرف اندھوں کے احساساتی اور جذباتی وجود کا انکشاف کرتی ہے بلکہ حقیقی انسانی زندگی کی پر تضاد پیچیدگیوں کا عرفان اور جمالیاتی انبساط بھی عطا کرتی ہے۔

''نادید'' کا مرکزی کردار ''بابا'' ایک وسیع اور بلیغ ترین علامت ہے جو بصارت سے بصیرتوں کے کربناک مراحل سے گزرتے ہوئے المیہ ہیرو ہیملیٹ Hamlet کی گہرائی، پہنائی اور پیچیدگی سے ہمکنار ہوگیا ہے۔ وہ آدرشی سیاہی اور سفیدی کے برخلاف حقیقی وجودی رنگ سے مملو ہے۔ وہ آخر میں المیہ ہیرو ہیملیٹ کی گومگو کیفیت کا اتفاع کر کے ایک بڑے اثبات آگیں فیصلہ پر پہنچتا ہے جو نو اقداری معنویت کا حامل ہے اور اس کو اساطیری آرک ٹائپ کی عظمت عطا کر جاتا ہے۔ ''بابا'' بھارت کے کوروؤں کے باپ دھرت راشٹر کے اندھے پن کے ساتھ بیک وقت عیسوی، حسینی، پیغمبرانہ شیوہ کو اپنے میں سموئے ہوئے ہے۔ اس احتجاجی معنویت، خود شناسی اور دردمندی میں اپنے سیاق کے جھوٹ سے ٹوٹنے اور توڑنے کے عمل میں کہیں وسیع الامکان سچ سے جڑنے اور جوڑنے کی شدید آرزو پوشیدہ ہے جو تمام خیر، حسن اور برکت کا سرچشمہ ہے اور جمالیاتی اور اقداری توحید کی تخلیقی شہادت ہے۔ بابا کی داخلی خود گوئی کے تعلق سے جوگندر پال کی تخلیقی چابکدستی نہ صرف اندھوں کی زندگی بلکہ قومی اور عالمی سیاسی زندگی کی رنگ مالا کی (Whole Spectrum) بھی روحانی زلزلہ پیما (سیموگراف) ہے۔ دوسرے الگ الگ اندھے کردار جبوا،

ٹرذو اور رونی اپنے اپنے نظریے سے الگ الگ طریقے سے قاری کی روح سے سرگوشی کرتے ہوئے زندگی بداماں ہیں اور اپنے نہاں خانۂ دل کے درد وداغ اور سوز و ساز کو منکشف کرتے ہیں۔
''نادید'' میں جوگندر پال خدا کے مانند حاضر اور غائب ہے۔ اس نے اپنے تمام کرداروں کو ان کی مرضی سونپ دی ہے۔ وہ اپنی فنی کائنات میں اس طرح سے موجود ہے کہ سنجیدہ قاری اس کی موجودگی کو اس کے غائب ہونے سے محسوس کرتا ہے۔

جوگندر پال کی تخلیقی فکر اور تخلیقی لسانی شعور اس کے حیاتی تجربات سے روپذیر ہے۔ اس لیے منفرد یکتا اور نادر روزگار ہے۔ ''اس کی تخلیقی بصیرت ہی تخلیقی ساخت ہے۔'' اس کے یہاں ہستی (Being) ہی آفاق (Becoming) ہے۔ ''نادید'' مواد اور ہیئت، تجرید اور کنکریٹ کے خوشگوار امتزاج سے تخلیقیت کیش ناولاتی جمالیات اور اخلاقیات کا پروردگار ہے۔ سب سے بڑھ کر ''نادیدہ'' دستاویزی بُعد کی نفی کرتے ہوئے ایک نئے بلیغ بعد محتاط تجریدی اظہاریت (Abstract expressionism) کا اردو کے ناولاتی ادب میں خوشگوار اضافہ ہے جو ابہام اور اہمال کی غلاظت اور کثافت سے مبرا ہے۔ جوگندر پال نے ''نادید'' کے پہلے نصف حصہ کی تجرید کو جس فنی ہنرمندی سے آخری نصف حصہ میں مزید صاف شفاف اور ٹھوس بنانے کی گہری اور وسیع المعنی کوشش کی ہے وہ اس کی ناولاتی عرفان کی جگمگاتی مثال ہے، اور آدمی، دنیا اور فطرت کی معنویت اور حسن کا بلیغ اور حسین تر مکاشفہ ہے جو اس کی غیر معمولی تخلیقی بصیرت اور آفاقی نگاہ کی وجہ سے نیو کلاسیکی عظمت اور حسن کا حامل ہو گیا ہے اور بیک وقت ناقد اور قاری کو مبہوت، مسحور اور پھر قدرے توقف کے بعد اپنی غیر معمولی تخلیقیت، رس جس سے شرابور اور سرشار کر دیتا ہے۔

''نادید'' ہندو پاک کے نارسیدہ اور ناتراشیدہ ناولوں کی بھیڑ میں فکر و فن کے ایسے نئے نورانی ہالہ سے منور ہے جس کو زمانہ کی تناخی گردشیں بھی بے نور نہیں کر سکتیں۔ یہ ابدی قدر و قیمت کا حامل ناول ہے۔ یہ ہمارے ادبی سرمایہ میں ایک گراں قدر اضافہ ہے۔ یہ ناولاتی تاریخ ساز اضافہ ''نادید'' چہار الابعادی شناخت کا حامل ہے۔ یہ انتظار حسین اور سریندر پرکاش کے مانند اساطیر کا کمزور سہارا یا جھلملا پردہ ڈھونڈنے کے بجائے (جو اکثر و بیشتر سیاہ پردہ بن جاتا ہے) براہ راست معاصر تواریخ کا سامنا کرنا ہے۔ یہ صرف مرکزی کردار اندھے بابا کا ''ذہنی شاہنامہ'' نہیں ہے۔ نہ وہ اندھوں کے گھر کے صرف اندھے کرداروں کے جبلی اور وجدانی سطح پر فطری وحدانی

(Non-dual) رویہ اور برتاؤ کو ہی آشکارہ کرتا ہے جو افراد، اشیا، حیوانات اور مظاہر کو بچوں کے مانند اپنے جیسا جیتا جاگتا محسوس کرتے ہوئے انیکتا میں ایکتا کو دیکھتے اور جیتے ہیں، بلکہ اس بنیادی، روحانی اور انسانی ایکتا کو مسخ کرکے انیکتا کی مہابھارت کو جنم دینے والی پوشیدہ مفاد گزیدہ سیاسی قوتوں کی بھی نشان دہی کرتا ہے۔ اپنی ادبی ناطرف داری اور غیر ادعائی رویہ کے باعث بہت انوکھے اور فکر انگیز طور پر قومی اور عالمی سیاست کاری کی معنوی سطح کی نقاب کشائی کرتا ہے اور حقیقی انسانی انصاف کا متقاضی ہے جو صداقت، خیر اور حسن سے مملو ہو۔

''نادید'' میں اندھے پن کے مرکزی موضوع کے مختلف ڈائمنشن رونما ہیں۔ وہ ایک سمتی شعوری التزام کا نہیں بلکہ کثیر ابعاد کردار کا حامل ہے ''نادید'' تسلیم شدہ روایتی ناولاتی عناصر اور ماضیت کے شعور کے برخلاف...... زمانہ حاضر کے ہزار شیوہ رخوں کا تخلیقی ترجمان ہے۔ وہ نہ بیتے ہوئے کل کی کہانی ہے (ماضی کی اس چلم میں راکھ ٹٹولتے ٹٹولتے ہمارے کتنے ناول نگار ضائع ہو گئے۔ قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین استثنیٰ ہیں) اور نہ امکانات کے کل کا خوش خوابیہ ہے (ذہنی یوٹوپیا کی پنک اور سنک میں کتنے ترقی پسند ناول نگار اچھے خاصے شتر مرغ بن گئے کہ سرخ سویرے کے بعد ہی ریت کے ڈھیر سے گردن اٹھائیں گے) وہ براہ راست حال سے ناولاتی مقاومت بھی ہے۔ اس بات کو غلط معانی اور تناظر میں نہ قبول کیا جائے جس شکل میں حال میں ماضی اور مستقبل کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ اس جدلیاتی انداز میں ''نادید'' کی زندہ، تابندہ اور پائندہ کہانی، حال کی حقیقی کہانی، معلوم لطیف ترین زمانی دائرویت کی بھی امین ہے۔ جوگندر پال کو یہ جمالیاتی اور فکری رسائی بیک وقت اپنی ذات اپنے سماج اور اپنی پوری دنیا کے لحہ بہ لحہ بدلتے ہوئے یک سرنئے قومی اور عالمی سیاق کی مکمل آگاہی سے نصیب ہوئی ہے جو قومی اور عالمی تناظر میں ہونے والے کثیر جہت عدمِ انصاف اور کثیر اطراف تخلیقیت کے جھٹکے کو شدت سے محسوس کرتی ہے۔ یہ حقیقی دل گداز اور شعور سوز ''محسوس فکر'' اس عظیم ناول کو نئی توانا اور رعنا تخلیقی معنویت اور جاذبیت عطا کر گئی ہے۔ جوگندر پال کی ادبی ناطرفداری (Litrary non alignment) نئی وجودیت یا مظہری وجودیت کی زائیدہ ہے۔ وہ ہر دم رواں دواں زندگی کے جمالیاتی شاہد ہیں جو ہر لحہ ہر سطح پر خود نئے عناصر کی تخلیق کرتی رہتی ہے۔ ان کے ناولٹ ''بیانات'' اور ''آمد و رفت'' بھی اپنے نئے سیاق میں فکری اور جمالیاتی سطح پر جوگندر پال کی وجودی بصیرت، نئی حسیت اور گہری فلسفیانہ معنویت کو

ہوئے ہوئے ہیں اور قابل قدر ہیں۔ان کی منفرد تخلیقی زبان واسلوب ان کے وجود کے اقرار اور اعتراف اور شناخت وبازیافت کا موثر اور کارگر وسیلہ ہے۔اس سے ان کی روح کی کڑیوں کو ترتیب دیا جا سکتا ہے۔

اردو ناول ادب میں مختلف فکری اور فنی سطح پر چند ایسے تخلیقیت آفریں تجربات پہلے بھی ہوئے جن کی پرچھائیاں جدید ترین ناول نگاری کی روح میں لرزتی نظر آتی ہیں۔ یہ عزیز احمد کا ''آگ''، ''سجاد ظہیر کی ''لندن کی ایک رات''، ابراہیم جلیس کا اینٹی ناول، اینٹی ہیرو ناول اور مخالف یوٹوپیا ناول ''چور بازار''، ''عصمت چغتائی کی ''ٹیڑھی لکیر'' ہیں۔عصمت چغتائی کی نفسیاتی ژرف نگاہی نے ''ٹیڑھی لکیر'' کو اردو ناولوں میں غیر معمولی امتیاز بخشا ہے۔عصمت، تکنیکی اور ساختیاتی جدتوں اور ندرتوں سے کام نہیں لیتی ہیں لیکن مافیہ کی شدید آگہی اور عجوبگی ان کے ناولوں کو فکری اور فنی اعتبار سے معنی خیز بناتے ہیں۔عصمت چغتائی فلمی دنیا میں زرگزیدگی، گھناؤنی بے حسی، عورتوں کے استحصال کے منظر نامہ کی عارف ہیں۔ ''معصوم'' اور ''عجیب آدمی'' ناول فلمی زندگی کی اقدار شکنی (cultofugliness) بدصورتی کی جمالیات کے امین ہیں۔ ''عجیب آدمی'' میں مرکزی کردار کی خود کشی کی نفسیاتی کیفیت کا تجزیہ اس قدر حقیقت پسندانہ اور یقین آفریں ہے جس کی تاثر آگیں مثال اردو کی پوری ناول نگاری میں نایاب ہے۔

اقبال متین کا مختصر ناول ''چراغِ تہ داماں'' بھی اہم ناولاتی کارنامہ ہے جس میں ''ایک مرد رنڈی'' کے کردار کو بڑی نفسیاتی اور فنی چابکدستی سے پیش کیا گیا ہے۔ کرشن چندر کے مختصر ناول ''آئینے اکیلے ہیں'' نے مشرقی اور مغربی زندگی کے تضاد اور مشرقی اور مغربی اندازِ فکر کو بڑی فن کارانہ خوش سلیقگی اور تہذیبی بصیرت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ کرشن کے دوسرے ناولوں نے آج اپنی معنویت کھودی ہے کیونکہ زندگی نظریات سے بڑی ہے اور زندگی کے بیج سے ہی نظریات جنم لیتے ہیں۔نظریات بھی بوڑھے ہوتے اور مرتے ہیں جیسے آدمی بوڑھا ہوتا اور مرتا ہے۔

ہم عصر ناول نگاری کے بعض دوسرے اہم نام کی دوسری فکری اور فنی خوبیوں کے ساتھ ان کی ناولاتی تخلیقات میں یہاں وہاں تخلیقیت کے جلوے خاصہ دستیاب ہوتے ہیں۔ خدیجہ مستور کا سیدھا سچا ناول ''آنگن'' ہے جس میں نہ صرف آزادی کی جدوجہد بلکہ تمام قومی اور اہم ترین بین الاقوامی مسائل کی گونج بھی سنائی دیتی ہے۔اس دور کی زندگی کے سارے احوال وکوائف کو صرف

''آنگن'' کی چہار دیواری میں پیش کر دینے میں ناول نگار کی فنی خوش سلیقگی اپنے عروج پر نظر آتی ہے۔ یہ ناول آزادی کے بعد زر پرستی اور آدمی کی بے توقیری کا سادہ اور پرسوز مرثیہ ہے۔ اس کے برخلاف حیات اللہ انصاری کا ناول ''لہو کا پھول'' جو پانچ جلدوں پر مشتمل ہے۔ اپنی پریم چندی تقلیدیت گزیدگی کے باعث ناکامیاب ناول ہے۔ اس میں تخلیقیت کے برخلاف صحافت گزیدگی مسلط ہے۔ گو اس کے بعض حصے ادبی، فنی اور تخلیقی لحاظ سے موثر ہیں جو انفرادی رنگ و آہنگ سے مملو ہیں۔ خواجہ احمد عباس کا ناول ''انقلاب'' بھی اسی المیہ کا شکار ہے۔ فکر و فن دونوں صحافت گزیدہ اور میکانکیت گزیدہ ہیں۔ اور یکجلتی نام کو نہیں ہے۔ اس کے برخلاف قاضی عبدالستار کا ناول ''شب گزیدہ''؛ صالحہ عابد حسین کا ناول ''اپنی اپنی صلیب''؛ جیلانی بانو کا ناول ''ایوانِ غزل'' اور ''بارش سنگ'' اور شوکت صدیقی کا ناول ''خدا کی بستی'' قابل قدر ناول ہیں۔ ''خدا کی بستی'' پاکستان میں گھومتا ہوا آئینہ ہے، جس کے مختلف ''عکس و شخص'' اعتبار آگیں اور متاثر کن ہیں۔ یہ ناول اپنی تمام مقبولیت کے باوجود قدرِ اوّل کی تاریخ ساز اہمیت اور معنویت نہیں حاصل کر سکا ہے۔ شوکت صدیقی کی صحافت تخلیل کی بھٹی میں پگھل کر تخلیقیت افروز نہیں ہو سکی۔ اس میں دو ایک آنچ کی کسر رہ گئی ہے۔ ان کے علاوہ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی کا ''شام اودھ''، ''سنگم''؛ ممتاز مفتی کا ''علی پور کا ایلی''؛ قدرت اللہ شہاب کا ''یا خدا''؛ عزیز احمد کا ''ایسی بلندی ایسی پستی''؛ افضل احمد کریم فضلی کا ''خونِ جگر ہونے تک''؛ حجاب امتیاز علی کا ''پاگل خانہ''؛ حیات اللہ انصاری کا ''مدار''؛ خدیجہ مستور کا ''زمین'' اور کمانڈر انور کا ناول ''ایک اور سومنات'' قابل ذکر ہیں۔ اردو ناول کے جدید ترین تناظر میں انور سجاد کا مختصر ناول ''خوشیوں کا باغ'' ان کی اپنی مخصوص تکنیک اور منفرد تجریدی اسلوب کا حامل ہے، لیکن بیشتر وہ اپنے مخصوص تخلیقی رنگ و آہنگ سے گریز کر خاصہ صحافت گزیدہ ہو گئے ہیں۔ اکثر اوقات انھوں نے اپنے نظریات کی اس قدر جذباتی شور و شر کے ساتھ تبلیغ کی ہے کہ ترقی پسند بیانیہ بھی انگشت بدنداں ہو گیا ہے۔ تاہم ان کا شناخت انگیز اسلوب تجریدیت گزیدہ ہے جو اکثر و بیشتر زندگی کی روزمرہ کی سطح کو مسترد کر دیتا ہے اور نثری نظم گزیدہ ہو جاتا ہے۔ یہ اردو افسانہ اور ناول کے لیے خطرناک حد تک انتہا پسند رویہ ہے۔ دوسرا ناول ''جنم روپ'' ابھی میں نے پڑھا نہیں ہے جو حال میں شایع ہوا ہے۔

انیس ناگی کا ناول ''دیوار کے پیچھے'' کا بہت تذکرہ سنا تھا کہ یہ اردو کا پہلا وجودیت پسند

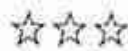
ہوا ہے۔ اردو کا پہلا فلسفیانہ ناول ہے وغیرہ وغیرہ ——— اس کو پڑھ کر فوراً ذہن فلپ روتھ کے ناول Prolonoy's Complaim کی طرف مرکوز ہوگیا۔ یہ ذہنی واہموں کے بھنور میں گھرے اپنے خود مرکز کردار کی کہانی ہے جو دوسرے آدمیوں سے غم گساری اور چارہ سازی کا آرزومند بھی ہے اور ان سے نفرت کناں بھی۔ اس محویت گزیدہ رویہ اور برتاؤ نے جس ذہنی تناؤ اور ٹوٹاؤ کو جنم دیا ہے اس کی تخلیقی ترسیل کے لیے انیس ناگی نے خود کلامی کا سہارا لیا ہے لیکن اس میں جوگندر پال کی فنکارانہ چابکدستی اور وجودی عرفان نابود ہے۔ ان کا دوسرا ناول "میں اور وہ" زیادہ معنی خیز ہے۔ انھوں نے اس مختصر ناول کے مختصر وقفہ میں باطن کی مکمل ذہنی مسافت طے کی ہے۔ یہ "دیوار کے پیچھے" کے مانند جدید تر تجربہ ہے۔

ہندوستان میں فہیم اعظمی کے ناول "جنم کنڈلی" کو نسبتاً زیادہ وسیع حلقہ میں سراہا گیا ہے۔ یہ اقدار شکنی سے معاشرتی شکست وریخت تک سفر کرتا ہے۔ یہ تخلیقیت آگیں تجربہ بیک وقت حقیقت پسند اور علامت افروز ہے۔ اس نے "کشکول" کی صورت میں ایک معنی خیز علامت کی تخلیق کی ہے۔ نثار عزیز بٹ کے ناول "نئے چراغ نئے گلے" اور "کاروانِ وجود" میں ایک خاص نوعیت کی تازگی اور نئے پن کا احساس ہوتا ہے۔ "آگ کے دریا" کے مانند "کاروانِ وجود" میں بھی ناول کے کردار یورپ میں جمع ہوتے ہیں۔ "نئے چراغ نئے گلے" میں کانگریس اور مسلم لیگ کے پس منظر میں صوبہ سرحد کے تعلیم یافتہ نوجوانوں کے مسائل نہایت فنی چابکدستی سے انگیخت کیے گئے ہیں۔ زیتون بانو کا ناول "برگ آرزو" بھی صوبہ سرحد کے پٹھانوں کے رسم و رواج کا واقعیت پسندانہ تجزیہ کرتا ہے۔ رضیہ فصیح احمد کا ناول "آبلۂ پا" اور "انتظار موسم گل" فکری اور فنی اعتبار سے اہم ناول ہیں۔ رحیم گل کا ناول "وادیٔ گماں" "ایک شعری سمفنی" ہے۔ مستنصر حسین تارڑ کے مختصر ناول "فاختہ" کا موضوع جنگ و امن ہے۔ رشیدہ رضویہ کا سیاسی ناول "اسی شمع کے آخری پروانے بھی" قابل ذکر ہے۔ جمیلہ ہاشمی نے "تلاش بہاراں" جیسے اہم اور معنی خیز ناول کے بعد "دشت سوس" لکھا ہے جو قابل قدر ناول ہے۔ آج کل وہ اپنے نئے ناول "جوگ کی رات" لکھنے میں منہمک ہیں۔ ان کے تازہ ترین ناولٹ "چہرہ بہ چہرہ روبرو" کے اسلوب پر "کارِ جہاں دراز ہے" کا اثر غالب ہے۔ سکھوں کی زندگی اور رسم و رواج پر لکھے ہوئے ان کے تاثر آگیں ناولٹ "آتش رفتہ" کے بعد دوسرے ناولٹ "روہی"، "کا ہیر کا رنگ"، "لہو کا رنگ" اور "شب تار کا رنگ" بھی

قابل ذکر ہیں جو "اپنا اپنا جنم" میں شامل ہیں۔ ان کے علاوہ ڈاکٹر سلیم اختر کا نفسیاتی ناول "ضبط کی دیوار"؛ بانو قدسیہ کا "راجہ گدھ"؛ قاضی عبدالستار کا ناول "غالب۔ حضرت جان"؛ حیات اللہ انصاری کا "مدار"؛ بلونت سنگھ کا "رات چور، چاند"؛ اوپندر ناتھ اشک کا "گرتی دیواریں"؛ الطاف فاطمہ کا "دستک نہ دو"؛ شہزاد احمد کا "اندھیری رات کا تنہا مسافر"؛ شمس کاشمیری کا "سری نگر ۵۷ میل"؛ منیر احمد کا "من کی چور گلی"؛ حمید کاشمیری کا "۱۹۸۴ء کی بیٹی"؛ مصطفیٰ کریم کا "گرم دن"؛ صلاح الدین پرویز کا "نمرتا" اور "ایک دن اور بیت گیا"؛ ہرچرن چاولہ کا "بھٹکے ہوئے لوگ"؛ سائرہ ہاشمی کا ناول "درد کی رات"؛ کشمیری لال ذاکر کا "کھوراہو کی ایک رات"؛ جتیندر بلو کا "پرائی دھرتی اپنے لوگ"؛ احسان الحق کا "کالا شہر گورے لوگ" سے آگے معاصر اردو ناول کے نئے تناظر میں الیاس احمد گدی کا "فائر ایریا"؛ عبدالصمد کا "دو گز زمین"؛ گیان سنگھ شاطر کا "گیان سنگھ شاطر"؛ پیغام آفاقی کا "مکان"؛ سید محمد اشرف کا "نمبردار کا نیلا"؛ اقبال مجید کا "کسی دن"؛ "نمک" "مشرف عالم ذوقی کا "ذبح"؛ علی امام نقوی کا "بساط"؛ حسین الحق کا "فرات"؛ غضنفر کا "دویہ بانی"؛ شموئل احمد کا "ندی"؛ عشرت ظفر کا "آخری درویش"؛ مظہر الزماں خاں کا "آخری داستان گو"؛ سلیم شہزاد کا "دشت آدم"؛ یعقوب یاور کا "دل من"؛ انور خاں کا "پھول جیسے لوگ"؛ کوثر مظہری کا "آنکھ جو سوچتی ہے" اور ندا فاضلی کے دو سوانحی ناول "دیواروں کے بیچ" اور "دیواروں کے باہر" نئے عہد کی تخلیقیت کے اصولِ حقیقت اور اصولِ خواب کے زیر اثر نئی جمالیاتی کیفیت اور زندگی آگیں نو اقداری معنویت سے مملو ہیں جو نئے سیاق کی آگہی کا درخشاں نتیجہ ہے۔ درحقیقت ناولاتی تخلیق کی روح بھی تخلیقیت ہی ہے۔ اگر کوئی ناولاتی تخلیق حقیقی تخلیقی عناصر سے عاری ہے تو وہ مکھی پر مکھی بٹھانے کے مترادف ہے۔ یہ تخلیقیت سینسیبلٹی (Sensibility) فارم (Form) اور کرافٹ (Craft) کی سطح پر ہمیشہ تخلیقی بصیرت کی مرہون منت ہوتی ہے۔ سطحی، رسمی اور مصنوعی سماجیت اور عصریت کی نہیں، اوّل و آخر تخلیقی بصیرت ہی اصل کسوٹی ہے جو اپنے دور کی روح میں اترنے کے ساتھ اپنے دور کی داخلی اور خارجی سرحد کا ارتفاع کر سکنے کی اہل ہوتی ہے۔ اس کا ایک پہلو اپنے نئے تاریخی سیاق اور نئے تہذیبی تناظر کی روح کی پہچان کا بھی ہے۔ جس سے معلوم ہوتا ہے کہ صحیح معنوں میں آج کی دنیا کیا ہے؟ ہر دور میں سیاق نیا ہوتا ہے اور وہی نئی تخلیقیت معنویت عطا کرتا ہے۔ جو ناول نگار نئے سیاق کو اس کی تمام داخلی اور خارجی سطحوں پر

پہچاننے کو ذہنی طور پر آمادہ ہوتے ہیں وہ خود بخود صحیح معنوں میں نئی تخلیقیت سے ہمکنار ہوجاتے ہیں اور ان کی نادلاتی تخلیقیت سے تخلیقیت گویا ہوتی ہے۔ نئے مفاہیم اور نئے معانی طلوع ہوتے ہیں جو از سر نو نئی جمالیات اور نئی اخلاقیات کو تشکیل کرتے ہیں۔ یہ نئی جمالیات اور نئی اقداریات ہر نوعیت کی خارجی اور داخلی فرقہ واریت کا ارتفاع کر انسانی روح اور انسانی آزادی کی امین ہو کر انسان کی زندگی بسر کرنے کی توانائی اور جمالیاتی بصیرت میں اضافہ کرتی ہے۔ انسانی کمزوری ہی نہیں، انسانی طاقت، انسانی دکھ ہی نہیں، انسانی عظمت کا بھی احساس و عرفان عطا کرتی ہے۔ وہ اپنی دھرتی سے بھرپور لگاؤ کے باوجود آسمان سے بھی ہم آہنگ رہتی ہے۔ وہ آج کی بدصورتی کی جمالیات (Cult of ugliness) کے باوجود نئی روشنی کے پیکر سے بھی ہم آغوش ہوتی ہے۔ وہ ہر ہوا کی موج، ہر درد کے چہرے، ہر امید کی کرن، ہر خوشبو کے جھونکے کے لیے اپنی نگاہ، ذہن، دل اور روح کے دریچے کھلی رکھتی ہے۔ وہ انسانی وجود اور انسانی صورت حال کا احاطہ زندگی کی پوری رنگ مالا میں اس کی کلیت کے حوالے سے کرتے ہوئے انفعالیت کے بجائے مقاومت، مستقبلیت اور تخلیقی رجولیت کی امین ہوتی ہے۔

☆☆☆

ڈاکٹر قاضی عابد

آزاد کی مکتوب نگاری۔ مابعد جدید تناظر میں

بیسویں صدی کے نصف آخر سے اکیسویں صدی کی اوائلی دہائی تک ادبی مطالعات کو کسی ادبی صنف یا روایت کی شعریات کی تشکیل اور معنی فہمی کے مسائل کے درمیان ایک کشاکش یا کشمکش کی صورت درپیش رہی ہے۔ جوناتھن کیولر نے اپنی شہرہ آفاق کتاب ''ساختیاتی شعریات'' کے کلاسیک ایڈیشن کے تازہ پیش لفظ میں اسی الجھن کی طرف اشارہ کیا ہے۔

> The goal was a poetics, an understanding of devices, conventions and strategies of literature, of the means by which literary works create their effects. In opposition to poetics I set hermeneutics, the practice of interpretation, whose goal is to discover or determine the meanings of a text[1]

اسی تناظر میں تھیوری کی طرف سے اٹھائے گئے سوالات کے حوالے سے جب مصنف کی ارادی معنویت کے ضمن میں مکتوب نگاری کی شعریات کا مطالعہ کرنے کی کوشش کی جاتی ہے تو متن فہمی کی راہ میں کئی دشواریاں پیش آتی ہیں اور آخر میں یہ ماجرا بھی بڑا دلچسپ لگتا ہے کہ مکتوب نگاری یا خط نویسی کو آپ ادب کے دائرے کے اندر بھی رکھ سکتے ہیں یا نہیں اور اگر رکھ سکتے ہیں تو وہ کونسی شے ہے جو خط نویسی یا مکتوب نگاری کو دائرۂ ادب میں لے آتی ہے۔ مکتوب نگاری کی شعریات کو وضع کرنے کی سب سے اچھی کاوش ہمیں خورشید الاسلام کے ہاں نظر آتی ہے۔

> ''خطوں کو نجی ہونا چاہیے، نجی باتوں میں رنگارنگی، دل چسپی، تنوع اور عمومیت پیدا کرنا اچھے مکتوب نگار کا کام ہے۔ یہ ساری خوبیاں خود بخود پیدا ہو جاتی ہیں۔ شرط یہ ہے کہ وہ دیکھے اور محسوس کرے۔ دیکھنے اور محسوس کرنے ہی سے اسلوب بنتا ہے۔ دیکھنے اور

محسوس کرنے میں ہی جدت ہوتی ہے۔ دیکھنے اور محسوس کرنے ہی میں وہ بصیرت ہے جو جزو کو کل سے زیادہ حسین بنا دیتی ہے۔ جن خطوں میں انسان نے اپنے اوپر قابو پالیا ہو، جہاں وہ خود ہو، جہاں آپ اس کے گدگدیاں کریں اور وہ مچل جائے، وہیں فتح ہے۔ وہ خط ادبی کارنامہ ہے جس کی بدولت لکھنے والا ان چند لمحوں کی طرح لازوال ہو جائے جنھیں جنبشِ قلم نے محفوظ کرلیا ہو۔" [۲]

خلیق انجم نے بھی غالب کے خطوط کی تدوین کے وقت مکتوب نگاری کی شعریات کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے اس ضمن میں بہت کارآمد باتیں کی ہیں۔

"خط شخصی چیز ہے۔ اس میں صرف ایک آواز ابھرتی ہے اور وہ ہے مکتوب نگار کی آواز جو سو فی صد ذاتی ہوتی ہے۔ یہ آواز مکتوب نگار کی دوسری آوازوں سے مختلف ہوتی ہے، اس آواز سے بھی جو مکتوب نگار کی سماجی آواز ہوتی ہے اور اس آواز سے بھی جو اس کے تخلیقی فن میں گونجتی ہے۔ یہ آواز ایک ایسے انسان کی ہوتی ہے جو عظیم فنکار ہوتے بھی ایک عام انسان ہے اور عام انسانوں کی طرح کھاتا پیتا، جاگتا اور سوتا ہے۔ جو خلوت کدے میں اپنے چہرے اور تہ در تہ شخصیت پر سے تمام پردے ہٹا دیتا ہے۔" [۳]

"غزل کی طرح خط لکھنا بھی بہت آسان ہے لیکن ایک اچھا خط یا اچھی غزل لکھنا بہت مشکل ہے۔ جس طرح یہ ضروری نہیں کہ ہر شخص کا لکھا ہوا خط اہم ہو اس طرح یہ بھی ضروری نہیں کہ ہر عظیم مکتوب نگار کے تمام خطوط ایک ہی درجے کے ہوں۔" [۴]

اس قابلِ قدر تناظر اور تھیوری کی طرف سے متن کی تفہیم کی متنوع جہات کی روشنی میں آزاد کی ان مکتوبات کی تفہیم و توضیح سے پہلے آزاد کے مکتوبات کے حوالے سے بنیادی معلومات پر گفتگو بے حد ضروری ہے۔ اپنے تمام اہم معاصرین کی نسبت آزاد کے دریافت شدہ مکاتیب کی تعداد غیر معمولی حد تک کم ہے۔ تا حال آزاد کے سو سے بھی کم خطوط اور رقعے دستیاب ہو سکے ہیں۔ اسی نسبت سے مخاطبینِ آزاد (مکتوب الیہان) کی تعداد بھی بے حد کم ہے۔ سید حسن بلگرامی کے نام آزاد کے مکاتیب پہلی بار بیسویں صدی کی پہلی دہائی میں فنون لاہور میں شائع ہوئے [۵] اور بعد میں سید عبدالقادر کے ایما پر "مکتوباتِ آزاد" کے نام سے ۱۹۰۷ء میں ایک مختصر مجموعہ شائع ہوا

جس کے مدوّن حسن بلگرامی تھے[۶] ۱۹۲۳ء میں خانوادۂ آزاد کے نامور فرزند آغا محمد طاہر نبیرۂ آزاد نے لالہ دنی چند سے بڑی مشکلوں سے ۳۲ خطوط حاصل کیے اور حسن بلگرامی اور کچھ اور لوگوں کے نام آزاد کے خطوط حاصل کر کے ''مکتوباتِ آزاد'' کے نام سے ہی شائع کر دیے۔ دوسرا اور آخری ایڈیشن ۱۹۲۷ء میں شائع ہوا۔

''۱۹۲۳ء میں جب میں نے ہوش سنبھالا تو پھر یہ خیال تازہ ہوا۔ بہت کوشش اور جستجو سے اور بہت سے خطوط جمع کیے جنہیں ''مکتوباتِ آزاد'' کے نام سے چھپوا دیا جس کا دوسرا ایڈیشن یہ ہے۔'' [۷]

۱۹۶۶ء میں سید مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی نے اس وقت (اور شاید آج تک) میسر آزاد کے مکاتیب اور مکاتیب نما تحریریں (کل تحریریں: ۱۲۶) مدوّن کر کے مجلسِ ترقی ادب لاہور سے امتیاز علی تاج اور آغا محمد باقر کے اصرار پر شایع کرا دیں۔ اس مجموعے کے بعد آزاد کے مکاتیب کا کوئی اور مجموعہ یا آزاد کا کوئی اور غیر مدون یا غیر اشاعت پذیر مکتوب سامنے نہیں آیا۔ اس مجموعے میں سید حسن بلگرامی، لالہ دنی چند، ڈاکٹر لائٹنر، حکیم محمد دین، مولوی ذکا اللہ، ناصر نذیر فراق، میجر فلر اور کچھ نسبتاً غیر معروف لوگوں کے خطوط کے علاوہ اخبارات کو لکھے گئے مراسلے اور درخواستوں کے ساتھ ساتھ فارسی میں تحریر شدہ کچھ مکاتیب بھی شامل ہیں۔ یہ خطوط آزاد کی زندگی کے کم و بیش تیئس برسوں پر محیط ہیں۔ پہلا اُردو خط میجر فلر کے نام ہے جو ۱۸۶۱ء میں تحریر کیا گیا جبکہ آخری خط منشی ذکا اللہ کے نام ہے جو ۱۸۹۲ء کا محررہ ہے۔ فارسی مکتوبات کو اُردو مکتوبات پر زمانی تفوق حاصل ہے اور یہ آزاد کی زندگی کے اُس زمانے کی یادگار ہیں جب وہ دہلی سے نکلنے کے بعد لکھنو چھوڑ کے پنجاب کی طرف آ گئے تھے اور ریاست جیند میں ملازمت کر رہے تھے۔ یہ دو خط کسی 'معصوم علی' کے نام تحریر کیے گئے ہیں جن کے بارے میں آزاد پر کام کرنے والے محققین کچھ زیادہ معلومات فراہم نہیں کر سکے بلکہ ان دو خطوط (محررہ ۱۸۵۹ء، ۱۹۶۱ء) کا معصوم علی سے انتساب بھی قیاسی ہے۔[۸] ان خطوط کی اہمیت یہ ہے کہ ان سے آزاد کے پنجاب میں جیند اور لدھیانے میں قیام کی طرف اشارے ملتے ہیں۔

''تفصیل ایں اجمال آں کہ سابق ازیں حقیقت تقرری خود بر عہدۂ محافظ دفتری فوجداری سرکار جیند عرض خدمت کردہ بودم و بہان جا پسر می نمودم کہ بد چندی مولوی

رجب علی خاں صاحب بہادر بہ بندہ بشنتند کہ ایں جانب را چاپ نمودن بعضی از کتب ضروریہ مرکوز خاطر ست؛ می خواہم تا طرح مطبع از آن خود اندازی۔ زرے کہ برای مصارفش بکار باشد بطور قرض حسنہ تلکفش ما می کنم۔"[۹]

"بالجملہ الحال بہ لودھیانہ ام انداختہ اند و ایں ہمہ بارگراں را بر سر ایں ضعیف البنیان انبار ساختہ و بہ پزیرای عرض بندہ صورت چنین قرار دادہ اند کہ برعایت مصلحت ہائی چند در چند کہ مطبع و ضروریات مطبع ہر چہ باشد از ان خود جناب شان باشد بندہ خدمت گزار را برائے رفع حوائج ضروری کہ ازاں ہیچ کس را گریزی نہ باشد نہ بطور مشاہرہ عطای کردہ باشند۔ الغرض آلات و ادوات مطبع ہمہ بہم رسیدند و ملازمان نوکر شدند۔"[۱۰]

دہلی میں بھرپور صحافتی زندگی، ذوق کے ساتھ دہلی کی تہذیبی وثقافتی زندگی سے آشنائی، شعرو ادب کی دنیا سے تعلق، اپنے والد کی وجہ سے دہلی کی اشرافیہ کے ساتھ تعلقات، پھر ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے بعد ذاتی سطح پر والد کی پھانسی کا المیہ، دہلی سے اجڑنے کی داستان، لکھنو کی طرف روپوشی اور پھر پنجاب کی طرف پیش قدمی، یہ آزاد کی زندگی کے ایسے اہم واقعات ہیں جن کا ذکر اُن کے دستیاب خطوط میں کہیں بھی نہیں ہے۔ پہلا دستیاب اُردو مکتوب دراصل ایک عرضی ہے جس میں 'میجر فلر' سے ملازمت کی درخواست کی گئی تھی اس مکتوب کی اہمیت کئی طرح کی ہے، ایک تو یہ کہ یہ خط ظاہر کرتا ہے کہ آزاد کی ملازمت کے سلسلے میں لائٹنر وغیرہ کا کوئی زیادہ کردار نہیں تھا، دوسرے یہ کہ میجر فلر جو کہ محکمہ تعلیمات میں اہم ترین عہدے پر فائز تھے ان سے تعارف کا وسیلہ بھی ڈاکٹر لائٹنر نہیں تھے۔ اسی طرح سے اس خط سے آزاد کے ان محققین کی اس رائے کی بھی تردید ہو جاتی ہے جن کے خیال میں میجر فلر سے ان کی ملاقات پیارے لال آشوب نے کرائی تھی۔ آزاد کا یہ خط لاہور میں ان کے عرصۂ قیام کے بالکل اوائل کا ہے جب وہ اپنے ایک ایسے رشتے دار کے توسط سے جو بعد میں ان کی شہرت سے محسور ہو کر ان کے درپے آزار ہو گیا تھا۔ محکمہ ڈاک میں ملازم ہوتے تھے مگر یہ ملازمت ان کی طبیعت سے لگا نہیں رکھتی تھی۔

"حضور کو یاد ہوگا کہ ماہ دسمبر ۱۸۶۰ میں حضور دورے سے مراجعت فرما کر تشریف لائے اور ڈاک بنگلہ لدھیانے میں رونق افروز ہوئے تو فدوی بھی شرف اندوز

ملازمت ہوا تھا۔ اس وقت فدوی پرنٹر و پبلشر مطبع البحرین میں تھا کہ ارسطو جاہ مولوی رجب علی خاں بہادر نے بنا کیا۔ فی الحال بہ اتفاق آب و دانہ فدوی لاہور میں اور محکمۂ محتشمۂ حضور جنرل پوسٹ ماسٹر بہادر میں سر رشتہ ہے۔ چوں کہ حضوری و خدمت حکام سے علاوہ اپنے نفع ذاتی کے اس قسم کے فوائد متصور ہیں، جن سے خلق خدا رضا مند ہو اور اس واسطے ہمیشہ کے نام نیک یادگار ہے؛ اس واسطے فدوی بھی آرزومند قدم بوسی حضور کا ہے۔ اُمیدوار ہوں کہ بہ نظر علم پروری و جوہر شناسی اپنے وقت فرصت سے فدوی کو مطلع فرمائیے کہ حاضر حضور ہو کر دولت لازوال حاصل کروں۔" [11]

یہ خط آزاد کی زندگی کے ایسے دور سے تعلق رکھتا ہے جب وہ ایک بہت بڑے حادثے سے گزرنے کے بعد زندگی کے ساتھ ایک مفاہمانہ رویہ پیدا کرنے کی کوشش کر رہے تھے اور اپنے لیے ایک نئے اور نسبتاً بہتر مستقبل کی بنیاد رکھنے کے لیے بے حد مضطرب تھے۔ یہ وہ لمحہ ہے جب انہوں نے جان لیا کہ اب زندہ رہنے کے لیے انفرادی اور اجتماعی ہر دو سطحوں پر کس طرح سے آشوبِ حیات کا مقابلہ کرنا ہے اور نئی زندگی سے کس طرح تعلق استوار کرنا ہے۔ عین ممکن ہے کہ کچھ لوگوں کو اس میں خوشامد یا پھر کچھ اور نظر آئے لیکن اصل بات یا ماجرا یوں ہے کہ آزاد قدیم اور جدید دور کے ایسے سنگم پر پیدا ہوئے تھے جہاں انہیں یہ فیصلہ کرنا تھا کہ آیا وہ ماضی کی طرف مراجعت کر کے موت کو گلے لگا لیتے ہیں، ماضی میں زندہ رہنا پسند کرتے ہیں یا پھر وہ نئی زندگی میں اپنی ذہنی استعداد اور صلاحیتوں کی شمولیت سے اپنے اور اپنے ماضی کے مزار پر کوئی نئی عمارت تعمیر کرنا پسند کرتے ہیں۔ سرسید سے لے کر آزاد تک اس دور کے تمام مسلم دانشور اس ذہنی عذاب اور خلجان سے گزرے ہیں۔ ان پر دوہری ذمہ داری عائد ہوتی تھی۔ اپنے اپنے آثار الصنادید کو اپنے دل میں زندہ رکھنا بھی اور ایک نئے معاشرے کی تعمیر بھی۔ سو اس نسل نے یہ ذمہ داری پوری طرح نبھائی اور شاید اس ذمہ داری کے نبھانے کے عمل میں وہ نوآبادکاروں کے ہاتھوں میں اُن کے سیاسی ایجنڈے کی تکمیل کے لیے آلۂ کار بھی بنے مگر تاریخ کا اپنا ایک جبر اور طریقِ کار ہوتا ہے۔ آزاد کی ذہنی ساخت کو سمجھنے میں یہ خط ہماری پوری معاونت کرتا ہے۔

آزاد اور ڈاکٹر لائٹنر کے تعلقات کے اتار چڑھاؤ پر بہت کچھ لکھا گیا۔ خانوادۂ آزاد سے لے کر ڈاکٹر محمد صادق اور ڈاکٹر اسلم فرخی سے لے کر تازہ واردانِ بساطِ تحقیق و آثار تک کوئی بھی اس

معمے کو پوری طرح اور استناد کے ساتھ حل نہیں کر سکا کہ آخر وہ کیا وجوہات تھیں جن کی بنا پر تعلق خاطر تو خواب ماضی ہو گیا، دونوں کے درمیان بہتر تعلقات کار بھی نہ رہے۔ آزاد پر تحقیق کرنے والے بالعموم اسباب کا تعین کرتے ہوئے قیاس سے کام چلانے کی کوشش کرتے ہیں۔ بہر حال یہ طے ہے کہ یہ خطوط بھی آزاد اور لائٹنر کے درمیان تعلق خاطر کے اچھے دنوں کی کہانی سنانے کے ساتھ ساتھ تعلقات میں در آنے والی تلخی کی گواہی دیتے ہیں مگر یہ بھی کوئی خاص گرہ اس باب میں کھولنے میں ناکام رہتے ہیں۔

لائٹنر کے نام پہلا خط سرکاری نوعیت کا یوں لگتا ہے کہ آزاد سے اُردو زبان کی تدریس کے لیے لکھی گئی کسی کتاب پر رائے مانگی گئی ہے اور آزاد اس ابتدائی قاعدے/کتاب پر ایک منجھے ہوئے ماہرِ تعلیم کی طرح جانچ رپورٹ پیش کر رہے ہیں۔ عین ممکن ہے کہ اسی حوالے سے خود آزاد کو بھی بچوں کے لیے کتابیں تحریر کرنے کا شوق پیدا ہوا ہو اور ''قصصِ ہند'' اور اس سلسلے کی دیگر کتابوں کا سلسلہ اسی تحرک سے شروع ہوا ہو۔ بہر حال یہ جانچ رپورٹ آزاد کی ذہنی اور نوآبادیاتی دباؤ کی تفہیم اور اس طرز کی کئی اور باتیں سمجھنے میں آسانی پیدا کرتی ہے۔ اس خط میں جو تجاویز انہوں نے دی ہیں ان کا مابعد نوآبادیاتی مطالعہ اس متن کی کئی طرفیں کھولتا نظر آتا ہے۔

> ''ملتان کی چھینٹ ایک زمانے میں اور شہروں میں جا کر اشرفی گز بکا کرتی تھی۔ اس کی آب و ہوا کو رنگ کی شوخی اور پختگی میں قدرتی تاثیر ہے۔ انگریزی چھینٹوں کے آنے سے وہاں کے کارخانے بند ہو گئے۔۔۔۔ شہر ملتان بہ سبب راہ گزر کے ہندوستان اور خراسان کی منڈی ہے، لیکن پشاور سے دوسرے درجے پر۔ امیر تیمور اسی راستے سے ہندوستان آیا تھا، اور بادشاہ بھی اسی راستے سے گزرتے رہے ہیں۔''[۱۲]

یہ جملہ آزاد کے ذہن کی کئی گرہیں کھولتا ہے کہ ''انگریزی چھینٹوں کے آنے سے وہاں کے کارخانے بند ہو گئے''۔ یہ نوآبادیاتی ذہن کی کشمکش کا پوری طرح غماز ہے۔ وہ کشمکش، جو بنیادی طور پر شناخت کے بحران کو جنم دیتی ہے۔

> "In studies of identity in Colonial and Post Colonial Studies, for instance there has been heated debate about the agency of native or 'Subaltern' (the term for a

subordinate or inferior). Some thinkers, interested in the point of view and agency of the subaltern, have stressed acts of resistance to or compliance with Colonialism, and then accused of ignoring the most insidious effect of Colonialism: the way it defined the situation and the possibilities of action, making the inhabitants 'natives' for example. Theorists describing the pervasive power of "Colonial Discourse", the discourse of Colonial Powers which create the world in which Colonized subjects live and act or accused of denying agency to the native subject."[13]

شناخت کا یہی بحران بعض اوقات ماضی تمنائی میں بھی لے جاتا ہے مگر آزاد کی اس بات سے بھی انکار ممکن نہیں کہ نوآبادیاتی استعمار نے مقامی کاری گر، مقامی ذہن اور مقامی مزدور کو از کار رفتہ بنانے کی پوری منصوبہ بندی کر رکھی ہوتی ہے۔

تکثیرت کے حامل اس متن کا ایک تعبیری پہلو یہ بھی ہے کہ اسی مکتوب نے آزاد اور لائٹنر کے مستقبل کے علمی روابط کی اساس فراہم کی ہے اور اسی مکتوب کے ذریعے لائٹنر اس نتیجے پر پہنچا ہے کہ آزاد سے مزید علمی استفادہ ممکن ہے اور مشرقی علوم کی دنیا میں وہ ایک ایسے فرد سے تعلق پیدا کر سکتے ہیں جو خاموشی (اگرچہ یہ خاموشی زیادہ دیر تک برقرار نہ رہ سکی اور آزاد اور لائٹنر کے تعلقات کے خاتمے کا سبب بنی) سے اُن کی مدد کر سکتا تھا۔ اس خط سے اگلے دو خطوط کا بین المتنی تعلق اس طرف اشارہ کرتا ہے کہ لائٹنر آزاد سے متاثر ہوئے ہیں اور ان سے علمی استفادے کے خواہاں ہیں۔ آزاد کے جواب ان کے تبحر علمی کے ساتھ ساتھ ان کی تجزیاتی قوت پر بھی دلالت ہیں۔ ان جوابات میں آزاد ایک وسیع المطالعہ عالم (آزاد کو محقق اس لیے نہیں لکھا کہ ہمارے ہاں سطر شماری اور گور کنی کرنے والے لوگ ہی محقق کہلاتے ہیں اور خاص وضع کی کند ذہنی ان کے اندر وہ تجزیاتی قوت پیدا نہیں ہونے دیتی جو آزاد جیسے علماء کو فراواں طور پر حاصل تھی) کے روپ میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔

''دوسری جلد میں فقط ایک کتبے کی تصویر ہے، جس کی سطریں اور اصل رسالے میں بھی

اس کی عبارت کو صاف کر کے لکھا ہے، مگر میری رائے ناقص میں اس کے اکثر الفاظ میں اختلاف ہے۔ اس کے آخر کی دو سطروں کی عبارت کو جو کتاب میں لکھا گیا ہے، غالباً وہ کچھ اور ہے مگر مجھ سے بھی پڑھا نہیں گیا جو کچھ پڑھا گیا، وہ عرض کرتا ہوں۔'' [۱۴]

''لاہور کے اختلاف لفظی کو تاریخ ہفت اقلیم میں لاہور کے بیان میں دیکھنا چاہیے۔ اس نے اسے 'لہر' بھی لکھا ہے، مگر وہ حقیقت میں اس قسم کا تصرف ہے جیسے غیر زبان کے الفاظ کو صاحب زبان شاعر اپنی زبان میں تصرف کر کے لے جاتا ہے۔ اس کے علاوہ چوں کہ ترکوں کا قاعدہ ہے کہ وہ تحریر میں اپنے اعراب حروف کے ساتھ ادا کرتے ہیں اس لیے عجب نہیں کہ شاعر مذکور نے لاہور کو شعر میں 'لہر' باندھ دیا ہے۔

اور امیر خسرو کے شعر کے باب میں جو حضور نے استفسار فرمایا ہے تو شعر مذکور کو قرآن السعدین میں معلوفی کی ترکتار میں لکھا ہے اور تاریخ ہفت اقلیم میں بھی مندرج ہے، بلکہ مجھے یاد ہے کہ فرشتہ میں، بدایونی اور خلاصۃ التواریخ والے نے بھی لیا ہے۔ مگر اس وقت ان میں نشان نہیں دے سکتا۔ قران السعدین اور ہفت اقلیم میں کچھ شبہ نہیں۔ آپ بے تامل کمیٹی میں پیش کریں۔'' [۱۵]

ان اقتباسات میں لفظ ''لہر'' کی جو توجیہہ بیان کی گئی ہے وہ آزاد کے تجزیاتی ذہن کا کمال ہے وگرنہ ہمارے ہاں کے عام محقق اس بات کو فوراً ہی تسلیم کر لیتے ہیں کہ ''لہر'' لاہور کا قدیم نام ہے۔ یہ آزاد کا بین العلومی ذہن ہے جو اس طرح کی تاویل کو تسلیم کرنے کی بجائے اجتہاد کرتا ہے اور اپنے اجتہاد اور تعبیر کی بنیاد علم عروض اور علم ہجا پر رکھتا ہے۔

اس ہی مکتوب سے یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ آخر تعلقات جب اس سطح پر پہنچ چکے تھے تو آخر کیا وجہ ہوئی کہ یہ تعلقات دشمنی میں اور بے حد سخت دشمنی میں ڈھل گئے۔ آزاد کے تمام محققین نے قیاسئینِ اسلام کو ہی بنیادی وجہ قرار دیا ہے اور دلائل اور نظائر میں قیاس سے ہی زیادہ کام لیا ہے۔ حالانکہ آزاد کے ایک مکتوب کے لہجے سے بات بالکل واضح ہو جاتی ہے اور آزاد کے کچھ اور مکاتیب اس نقطہ نظر کو تائید فراہم کرتے ہیں۔ ذیل میں وہ اہم اقتباس اور پھر دیگر خطوط سے تائیدی اقتباس درج ہے۔

''میں اس تحریر سے آپ کا وقت ضائع نہ کرتا، مگر کئی دن سے سنتا ہوں کہ 'سنین الاسلام' میں کسی نے بہت غلطیاں کر دی ہیں اور دوسرے نے تصدیق کیں۔ میں نے بہ موجب اپنے عہد کے اس کی بھی تفصیل نہ چاہی، مگر آج ایک نئی بات سنی کہ 'سنین الاسلام' کی ترکیب ہی غلط ہے۔ مجھے ضبط کی طاقت نہ رہی: چناں چہ اس کی ضرورت نے مضطرب کر دیا اور یہ مختصری عرض داشت انگریزی میں لکھتا ہوں۔'' [۱۶]

''خیر جو کچھ کیا اچھا کیا؛ مجھے اپنے خراب ہونے کا افسوس نہیں، کیوں کہ جو سنتا ہے افسوس کرتا ہے۔ اگر دشمنوں کے ہاتھ سے مجھے خاک میں ملوا دیں گے تو مجھے افسوس نہیں کیوں کہ میرا فخر تنخواہ اور کرسی اور عہدے پر نہیں، میں اسی خاک پر بیٹھا آپ کو دعائیں دوں گا اور درختوں کے پتوں پر وہ باتیں لکھ کر پھینکوں گا، جو پڑھے گا وہ افسوس کرے گا، یعنی کون تھا جس نے ایسے شخص سے ایسا سلوک کیا۔ اگر قتل بھی ہو جاؤں گا تو جو کچھ اب تک لکھ چکا ہوں، یہ خلق و عالم کے رلانے کے لیے کافی ہے اب شکوے کی جگہ رہی نہ شکایت کا موقع؛ اب وہ وقت آ گیا کہ بہ موجب اپنے وعدے کے جاؤں گا اور سینہ چیر کے دکھاؤں گا کہ کتنے زخم لگے ہیں۔'' [۱۷]

امکان یہی ہے کہ یا تو خود آزاد نے کہیں اپنی ''وعدہ شدہ خاموشی'' کو سنین اسلام کے حوالے سے توڑا اور جن لوگوں نے سنا انھوں نے لائٹنز کو جا بہکایا یا پھر حاسدین آزاد [۱۸] نے از خود کچھ باتیں گھڑ لیں۔ بہر حال تعلقات کا کسی نہ کسی وجہ سے خاتمہ ہو گیا۔ ان خطوط میں وہ سارا اُتار چڑھاؤ جوان تعلقات میں آتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ آزاد کو آزار پہنچانے کا ایک وسیلہ 'ہمارے پنجاب' میں شائع ہونے والا ایک اداریہ تھا یا بنایا گیا جو سیالکوٹ کے محکمہ ڈاک کے خلاف تھا۔ اسے سبب بنا کر آزاد کو لاہور سے باہر جانے سے بھی روک دیا گیا۔ آزاد کے خط کا لہجہ طنزیہ ہو جاتا ہے۔

''آج تیسرا دن ہے اب تک انجمن سے جواب حاصل نہیں ہوا کہ سیکرٹری انجمن لاہور میں نہیں۔ میری اجازت فقط آپ کے ہاتھ میں ہے۔ آپ اگر روکیں تو کسی لفٹینٹ گورنر کو روکیں، کسی گورنر کو روکیں؛ محمد حسین عاجز غریب کا روکنا آپ کے لیے کچھ فخر نہیں۔'' [۱۹]

یہ دور آزاد کی زندگی کا بے حد مشکل دور ہے اور لائٹنز اور (انہیں بہکانے والے) حاسدین

آزاد انہیں طرح طرح سے تنگ کر رہے ہیں۔

''قسمیہ کہتا ہوں کہ آزاد ابھی بھی وہی بندۂ خدمت گزار ہے اور دل سے عہد پر قائم ہے۔ آپ کو یاد ہوگا آخر کے دنوں میں میں نے عرض کی تھی کہ جو کچھ سختیاں اپنے جانی دشمنوں پر آپ نے نہ کی ہوں، وہ آپ کے ہاتھ سے میرے دشمن مجھ پر کروا دیں گے اور آپ نہ سمجھیں گے۔ وہ اب خوشیاں کرتے ہیں اور ہنستے ہیں کہ دشمن کو دشمن کے ہاتھ سے ہی اس طرح مارتے ہیں۔ ہزاروں کتے کہ شیر کی کھالیں پہنے تھے، آپ نے انھیں مارا؛ مگر اب تک یہ آپ کو نہ معلوم ہوا کہ شیر فقط ایک ہی بات میں شکار ہو جاتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ حضور نے مجھے چھٹی میں روک لیا، مگر کس نے روکا؟ وہی آزاد بندۂ احسان، قیدی بے زنجیر۔ بجائے اس طول کلام کے فقط اتنا کہہ دیتے ہیں کہ جاؤ کالج کے کام کے سوا تمھیں اب کون روکتا ہے؛ واللہ کہ آزاد ایک قدم بھی نہ اٹھا سکتا اور وہیں گر پڑتا۔'' [۲۰]

''چونکہ پہلے بھی اکثر یہ عمل نجس اوپر کے کمروں میں ہوتے ہیں، بلکہ یہ نجاست کا عمل صغیر تھا، وہ اعمال نجاست کبیرہ کے ہیں، پس اس لیے کہ بڑھتے بڑھتے یہ نوبت پہنچ گئی ہے اس لیے اطلاع حضور میں واجب ہے کہ آیندہ اس سے زیادہ ترقی نہ کریں، معاملہ نازک ہے۔

حضور کو یہ بھی خیال رہے کہ عمل مذکور کسی طالب علم کا تنہا نہیں معلوم ہوتا، اس میں اور بھی تائیدیں شامل ہوں گی، حضور تفتیش فرما دیں گے تو سب حال معلوم ہو جاوے گا۔''

[۲۱]

آزاد کی دیوانگی کے اسباب میں سے ایک ڈاکٹر لائٹنر کے اس رویے کو بھی شمار کیا جاتا ہے۔ بہر حال یہ آزاد کی زندگی کے مشکل ایام کی خود نوشت ہے۔ اپنے لازوال اسلوب میں وہ اپنے اور لائٹنر کے تعلقات کی داستان رقم کرنے کے ساتھ ساتھ نو آبادیاتی دباؤ کی تصویریں بھی بناتے نظر آتے ہیں۔ لالہ دنی چند آزاد کے شاگرد ہیں اور استاد کے بے حد چہیتے ہیں، ان کے نام خطوط جہاں ایک طرف استاد اور شاگرد کے تعلقات کی نوعیت پر روشنی ڈالتے ہیں وہیں پر آزاد کی شخصیت کی کئی پرتیں بھی ہمارے سامنے آتی ہیں۔ آزاد دل سے دنی چند کی ترقی کے خواہاں ہیں وہ اسے درست

مشورے دے رہے ہیں۔ ذیل میں دیے گئے دو اقتباسات بے حد اہم ہیں ایک تو آزاد دنی چند کو بتانا چاہتے ہیں کہ یہ قدیم مشرقی خیال کہ استاد شاگرد کو سب کچھ سکھا سکتا ہے محض ایک غلط فہمی ہے اور دوسرا خط آزاد کی اپنے زمانے کے (یا شاید ہر زمانے) مولویوں کے بارے میں ہے۔

''انشا کا حقیقت میں تم کو وہم ہے؛ یہ ایک ایسی چیز ہے کہ اگر باپ چاہے کہ بیٹے کو سکھاؤں اور اس میں مادہ نہ ہو تو کبھی نہیں بتا سکتا۔ اور اس میں مادہ قابل موجود ہے تو کتابیں بھی استاد کافی ہیں۔ میرے اوپر جو تمہیں خیال ہے یہ فقط بھرم ہی بھرم ہے۔ میں نے اس کام کی کبھی اصلاح نہیں لی، نہ عربی میں نہ فارسی میں، نہ اُردو میں۔ ہاں اچھے اچھے صاحبِ کمالوں کا کلام دیکھتا رہا؛ ان کے دیکھتے دیکھتے ایک رنگ ایسا بے رنگ پیدا ہو گیا کہ سب سے الگ ہے۔ اب چاہے کوئی اسے بے رنگ کہے چاہے خوش رنگ۔ بس یہی طریقہ استادی شاگردی کا ہے۔ اگر چند روز پہلے تم یہاں آؤ پھر اپنے سامنے چند کاغذ میں تم سے لکھواؤں اور انھیں تمہارے سامنے خود بناؤں، شاید اس کا اثر بہ نسبت اس کے جلد تر ہو۔'' [۲۲]

''لو صاحب! میں پنڈت جوالا ناتھ صاحب سے پھر مل آیا اور ان سے دونوں کی منظوری کروالی۔ مگر میری رائے یہ ہے کہ پہلے ایک کو بھیجو؛ جب پندرہ بیس دن میں اس کے پاؤں جم جائیں تو دوسرے کو بھیجو۔ اور یہ تم کو اختیار ہے کہ جس کو چاہو بھیجو۔ اور اتنی بات اور بھی دیکھ لیجیے کہ وہ شخص نیک طبع ہو۔ نیک طبع کیا؟ اس سے یہ مطلب نہیں اعوذ باللہ من الشیطان الرجیم مولوی، متقی، پرہیز گار ہو؛ پناہ بخدا! ایسے سے تو میں بڑا ڈرتا ہوں اور جانتا ہوں کہ ضرور دغا دے گا۔ آپ نے مجھے دیکھ لیا کہ ہنستا ہوں، ہر طرح سے تمسخر کرتا ہوں، مگر وہ خوشی اتنی ہی ہے، اس سے آگے نہیں بڑھنا چاہتی۔ بس وہ بھی اس قدر شگفتہ مزاج ہو تو ہرگز عیب نہیں۔ یہ اس واسطے میں نے لکھا کہ مکان گھر کے پاس ہے، اور جب میرے پاس ہوگا تو اتفاق سے کبھی کبھی دروازے پر بھی آنا جانا رہا کرے گا۔ اس لحاظ سے جسے آپ مناسب سمجھیں اسے پہلے بھیجیں۔'' [۲۳]

سید حسن بلگرامی کے نام مکتوبات بھی آزاد کے ذہنی سفر کی ایک روداد مرتب کرتے ہیں۔ یہ وہ زمانہ

ہے جب وہ دربار اکبری کو مدون کر رہے ہیں۔ ان خطوط میں گاہے بگاہے وہ اپنی اس تصنیف اور دراما اکبر کے حوالے سے بلگرامی کے ساتھ خیالات کا تبادلہ کرتے نظر آتے ہیں۔ کبھی استناد و حوالہ جات کے باب میں، کبھی اکبر اور مغل دربار کی تصاویر کے سلسلے میں، ان خطوط میں پنجاب یونیورسٹی، گورنمنٹ کالج اور اورینٹل کالج کے مسئلہ پر اپنی پنشن کے باب میں اور کبھی اپنی ذاتی پریشانیوں کے حوالے سے یہ وہ دور ہے جب آزاد آہستہ آہستہ اس ذہنی کیفیت کی طرف بڑھ رہے ہیں جو ان کے دورِ جنوں پر منتج ہوتی ہے۔

''تسلیم! عنایت نامہ باعث اعزاز ہوا۔ رات کو دس بجے میں گھر پہنچا۔ اس وقت خطوط اور کارڈوں کا انبوہ سامنے ہے، دل دربار میں ہے اور دو دو حرفوں میں سب کو ٹال رہا ہوں۔ آپ کی تحریر کا جواب فرصت چاہتا ہوں، مجھے کہاں؟ یہ تو آپ کو معلوم ہے کہ مآثر الامراء اور سوانح اکبری کسی زمانے میں دیکھی تھیں۔ یہاں تلاش تھی اور نہیں ملتی تھیں؛ چند مقاموں میں پرانی کتابوں کا پتا لگایا تھا؛ چھن مُس بھاگا بھاگا گیا اور دوڑا دوڑا آیا؛ جو کچھ ہاتھ لگا اسے دیکھتا گیا اور یادداشتیں لیتا گیا۔ مآثر الامراء بھی مل گئی؛ شکر کا مقام ہے جو کچھ میں نے دانہ دانہ اور قطرہ قطرہ کر کے جمع کیا ہے وہ مآثر الامراء سے بہت زیادہ نکلا؛ پھر بھی حق سے گزرنا کفر ہے؛ ہر شخص کے حال میں تین تین چار چار نکتے مل گئے اور اچھے مل گئے۔ سب سے زیادہ یہ ہے کہ اب جو 'دربارِ اکبری' کا مشاہدہ کرے گا یہ نہ کہہ سکے گا کہ آزاد کو مآثر ہاتھ نہ آئی۔'' [۲۴]

''اب معلوم ہوا ہے کہ گورنمنٹ کالج بھی یونی ورسٹی کے حوالے ہو جائے گا۔ یونی ورسٹی کی یہ رائے ہے کہ علوم و فنون ریاضی وغیرہ سب کی تعلیم ترجموں کے ذریعے ہو جایا کرے گی۔ سردست اس قدر تو نہ ہوگا مگر اتنا تو ضرور ہوگا کہ یونی ورسٹی کے پاس کئی مسجدوں کے ملانے اور ہندو پنڈت نکمے بیٹھے ہیں: طلبائے کالج کو یہ دیسی کتابیں پڑھا لیا کریں گے۔ کالج کے مولوی و پنڈت دونوں تخفیف۔ تب مولوی کا کیا حال؟ یا گورنمنٹ کوئی عہدہ دے گی؛ اکسٹرا اسسٹنٹی؟ مشکل ہے؛ منصفی؟ تحصیل داری؟ شاید پنشن دے دے گی۔'' [۲۵]

''اگرچہ کورس کا جھگڑا پیچھے لگ گیا ہے، مگر میں مصروف کار رہوں۔ مشکل یہ ہے کہ طبیعت محنت پسند واقع ہوئی ہے۔ انتخاب میں آسان بات یہ ہے کہ کتاب اٹھائی، لکھ

دیا کہ فلاں صفحے سے فلاں صفحے تک؛ مگر اسے دل پسند نہیں کرتا۔ جی چاہتا ہے، ایسا انتخاب ہو کہ طلباء کے لیے باعثِ شگفتگی ہو۔ البتہ اس میں محنت بہت ہے۔۔۔۔کالج کے باب میں ابھی کچھ فیصلہ نہیں ہوا؛ میرا فیصلہ بھی اسی پر منحصر ہے۔ ظاہر یہی معلوم ہوتا ہے کہ سرکار مجھے کوئی نہ کوئی عہدہ دے گی؛ خواہ سررشتہ تعلیم میں، خواہ سول لائن میں۔ اخیر درجہ پنشن کا ہے۔ یہ تو ظاہر ہے کہ جس گھر میں ایک سو پچاس روپے مہینہ آتا ہو، اس میں پچاس روپے آئیں گے تو صورتِ حال کیا ہوگی۔ لیکن دل کی آزادی یہی کہتی ہے کہ قناعت کو رفاقت میں لو، تھوڑا کھاؤ اور اپنی کتابوں کو پورا کرو۔ خدائے کریم کارساز ہے، وہ دینا چاہے گا تو اس کے ہزاروں ہاتھ ہیں؛ عہدے کے لیے کوشش نہ کرو۔"[۲٦]

ان خطوط کی دو اور جدید حوالوں سے اہمیت ہے ایک تو یہ کہ آزاد ڈرامے کے حوالے سے جو کچھ لکھ رہے ہیں وہ ڈرامے کی تنقید کے ابتدائی نقوش میں شمار کی جا سکتی ہے اور دوسرے ان خطوط (حسن بلگرامی) اور اس سے ماقبل کے کچھ خطوط میں وہ ایک feminist کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ سرسید اپنے دور کا سب سے بڑا جدید فرد ہونے کے باوجود عورتوں کی تعلیم کے باب میں یا تو خاموش ہیں یا پھر اس مسئلے کو چھیڑنا نہیں چاہتے لیکن آزاد کی یہ رائے اسے دورِ جدید کی نسوانی شعور کی تحریک کا پیش رو بنا دیتی ہے۔

"'تذکرۃ العورات' کا حال جو آپ نے پہلے مرحمت نامے میں لکھا تھا معلوم نہیں کہ اس میں چاند بی بی کا بھی تذکرہ ہے یا نہیں؛ یہ بھی بڑی بالیاقت اور صاحبِ ہمت بی بی دکن میں ہوئی ہے؛ اسے نادرۃ الزمانی کہتے تھے۔ آپ وہاں سے اُس کے حالات دریافت فرمائیں اور مجھے بھی عنایت کریں۔"[۲۷]

مکاتیب تو خارق العادت واقعات سے بھرے ہوئے ہیں لیکن جو مکاتیب آزاد نے مختلف اخبارات کو تحریر کیے ہیں ان میں جدید شاعری کے حوالے سے اور مقامی لوگوں کے سلسلۂ روزگار کے حوالے سے جو کچھ کہا ہے وہ مابعد نوآبادیاتی تصورِ نقد کے حوالے سے بے حد اہم ہے۔

"اب خیال کرنا چاہیے کہ یہاں کی رعایا کے گھروں کا کیا حال ہوگا اور سفید پوشوں اور قدیمی اشرافوں پر دونوں وقت کیا گزرتی ہوگی خصوصاً جس حال میں کہ قدیمی عہد کے دیکھنے والے بھی ابھی بقیہ موجود ہیں۔ اور ان سے فارسی قلم کے سوا فولاد تو درکنار پر کا قلم بھی نہیں اٹھ سکتا۔ اس سبب سے ان کے دل افسردہ اور ہمتیں شکستہ ہو رہی ہوں

گی اور یہ امر آئندہ ہونہاروں کے تحصیل علم و کمال اور ترقیات ظاہر و باطن میں کیساں سد
راہ ہوتا ہوگا۔"[۲۸]

اس اقتباس کو اگر Stephon Howo کی اس رائے سے ملا کر دیکھا جائے تو کئی قابل قدر نتائج سامنے آتے ہیں

"The inferiority of the colonized might, of course be seen as the product of historical circumstances, implying that under different conditions Non-Europeans could achieve just as much as whites believed they did. It followed that the purpose and justification of empire was to create those conditions among the colonized; it was essentially an educational or civilizing enterprise or it might be that deference in culture or technological achievements reflected biological ones. Humanity was sharply and unalterably divided in to racial groups, arranged in a clear hierarchy of superiority and inferiority."[29]

آزاد کی خطوط کی دُنیا بے حد مختصر ہے لیکن اسے طویل ہونا چاہیے تھا اور خاص کر وہ مکاتیب جو آزاد نے آبِ حیات کی تدوین کے وقت اپنے وقت کے اہم ادیبوں، شاعروں اور دانشوروں کو لکھے اگر وہ سامنے آجاتے تو پتہ چلتا کہ آزاد اپنے مکتوبات میں تاریخ نویسی کے کن اُصولوں کو مدنظر رکھ کر رہے ہیں اور تاریخ ادب کی تشکیل میں نو آبادیاتی دباؤ ان کے ذہن پر کیا اثرات مرتب کر رہا ہے، حالی اور ذکاء اللہ وغیرہ کے دستیاب خط گواہی دیتے ہیں کہ آزاد نے آبِ حیات کی تدوین کے مرحلے پر بہت زیادہ خطوط لکھے ہیں لیکن یہ اسرار اپنی جگہ عجیب ہے کہ اس سلسلے کا کوئی بھی مکتوب سامنے نہیں آسکا۔

آزاد کے خطوط کی یہ دنیا اتنی رنگا رنگ نہ سہی جس کی آزاد کی باقی تخلیقات ہیں لیکن آزاد کے ذہن پر نو آبادیاتی دباؤ کی کہانی ان خطوط میں موجود ہے اور مابعد جدید تنقید ان خطوط میں موجود بصیرت کے کئی مخفی گوشوں کو وا کروا سکتی ہے۔

حوالہ جات وحواشی

1. Culler, Jonathan, Structuralist poetics, 2002, London, Routledge, Preface, II

۲۔ خورشید الاسلام، ''تنقیدیں''، ۱۹۶۲ء، علی گڑھ، انجمن ترقی اُردو (ہند)، ص

۳۔ خلیق انجم، ڈاکٹر، ''غالب کے خطوط''، ۱۹۹۳ء، دہلی، غالب انسٹی ٹیوٹ، جلد اول، ص ۱۲۶، ۱۲۷

۴۔ ایضاً، ۱۳۲

۵۔ محمد طاہر، آغا، ''مکتوباتِ آزاد''، ۱۹۲۷ء، لاہور، مجلس ترقی ادب، ص ۶، ۷

۶۔ فاضل، مرتضیٰ حسین، سید، لکھنوی، ''مکاتیبِ آزاد''، ۱۹۶۶ء، لاہور، مجلس ترقی ادب، ص ۱۴

۷۔ محمد طاہر، آغا، حوالہ مذکورہ، ص ۷

۸۔ فاضل، مرتضیٰ حسین، سید، لکھنوی، حوالہ مذکورہ، ص ۲۵

۹۔ آزاد، ''مکاتیبِ آزاد''، ص ۲۶، ۲۷

۱۰۔ ایضاً، ص ۲۸

۱۱۔ ایضاً، ص ۳۱، ۳۲

۱۲۔ ایضاً، ص ۵۰

13. Culler, Jonathan, Literary Theory, 2005, Karachi, Oxford University Press, P.118,119

۱۴۔ ''مکاتیبِ آزاد''، ص ۵۸

۱۵۔ ایضاً، ص ۵۹، ۶۰

۱۶۔ ایضاً، ص ۷۷

۱۷۔ ایضاً، ص ۷۶

۱۸۔ کہا جاتا ہے کہ آزاد کے حاسدین اور دشمنانِ آزاد کی کمی نہ تھی۔ یہاں تک کہ ان کے وہ رشتہ دار (محمد علی) جنھوں نے آزاد کو لاہور میں خوش آمدید کہا تھا، پناہ دی تھی وہ بھی آزاد کی شہرت کی وجہ

سے ان کے خلاف ہو گئے اور آزاد کو تنگ کرنے میں کوئی کسر اٹھا نہ رکھی۔ عین ممکن ہے کہ کالج میں اور کالج سے باہر اُن کے حاسدین نے لائٹنر کو بھی سچی جھوٹی کہانیاں جا سنائی ہوں اور ان کے تعلقات میں دراڑ پڑ گئی ہو۔

"مکاتیب آزاد"، ص ۷۱

۱۹۔ ایضاً، ص ۷۵، ۷۶

۲۰۔ ایضاً، ص ۷۹

۲۱۔ ایضاً، ص ۹۰، ۹۱

۲۲۔ ایضاً، ص ۱۱۰

۲۳۔ ایضاً، ص ۱۶۶، ۱۶۷

۲۴۔ ایضاً، ص ۱۷۸

۲۵۔ ایضاً، ص ۱۸۰، ۱۸۱

۲۶۔ ایضاً، ص ۱۷۵

۲۷۔ ایضاً، ص ۵۲، ۵۳

۲۸۔

29. Stephen Howo, Empire, 2002, Karachi, Oxford Unievrsity Press, P. 85,86

ڈاکٹر وہاب اشرفی

مابعد جدید اردو افسانہ اور شاعری

اردو افسانے میں کئی آوازیں ایسی ابھری ہیں جو مابعد جدیدیت کے نقطۂ نظر سے خاصی اہم بن جاتی ہیں۔ جدیدیت سے انحراف اور اپنی آواز خود پیدا کرنے نیز ان کی شناخت کرانے کا حوصلہ نئے افسانہ نگاروں کے یہاں ایک روشن لکیر ہے جس کا رشتہ کسی ازم سے قایم نہیں ہوتا ہے۔ مابعد جدیدیت کسی بھی ازم کو رد کرتی ہے اور اس طرح وہ تمام چھوٹی بڑی آوازیں جو مرکزی اور بنیادی آواز کی زیریں لہر نہیں بنتیں، اسے سمیٹنے کی کوشش کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ پروٹسٹ کی کوئی بھی صورت مابعد جدیدیت کی شق ہے کہ اس سے بنیاد پرستی پر ضرب لگتی ہے، مرکزی طاقت کو مجہول بناتی ہے اور تتبع اور نقل کی فضا سے ذہنوں کو آزاد کرتی ہے، اس حد تک کہ ہر چھوٹی کیفیت مرکزی کیفیت سے ٹکرا کر اپنے آپ کو منوانے کی کوشش کرتی ہے۔ اس لیے نیا افسانہ نگار کسی مرکزی دھارے کے تابع نہیں ہے، نہ ہی اسے اپنی Poetics کے لیے کسی اسکول کی طرف راجع ہونا ہے۔ شوکت حیات نے صحیح لکھا ہے:

> ''مابعد جدید افسانے نے کردار کو ان کے چہرے واپس کیے ہیں۔ ان کے ہاتھوں اور پیروں میں پڑی ہوئی بیڑیوں کو توڑا ہے۔ انھیں زندگی کی آزاد فضا میں از خود نقل و حرکت کا موقع فراہم کیا ہے۔ ان کے چہروں کے طبقاتی اور ثقافتی بیک وقت دونوں تشخص کے نقصانات کو فوکس کیا ہے، بعد جدید افسانے کے دائرے سے کہیں کچھ چھوٹتا نہیں اور جو کچھ چھوٹتا ہے وہ از کار رفتہ اور تخلیقی طور پر غیر کارآمد ہوتا ہے۔''

ایسی آوازوں کو پہچاننے کے لیے دور جانے کی ضرورت نہیں۔ ان میں پرانے افسانہ نگار بھی ہیں اور نئے بھی۔ وہ بھی جو کسی زمانے میں جدیدیت کے اثرات کے تحت افسانے تخلیق کر رہے تھے اور وہ بھی جو مارکسی نقطۂ نظر کے تابع تھے اور اسے اساس بنا کر افسانے کی فضا مرتب

کررہے تھے۔ کچھ تو وہ تھے جن کے سامنے وہ بڑے افسانہ نگار تھے جو آدرش بن کر ان کے ذہنوں پر سوار تھے۔ آج کا افسانہ نگار ان حد بندیوں سے اپنے آپ کو الگ کرنا چاہتا ہے۔ یہ صورت ان افسانہ نگاروں کے یہاں بھی دیکھی جا سکتی ہے جو مرکز کے تابع ہونے کے باوجود آزادی کے لیے ہاتھ پاؤں مار رہے تھے۔ اب فضا ڈھل چکی ہے اور نیا آہنگ جو چھوٹی چھوٹی چیزوں کو اپنے طور پر سمیٹنے کی کوشش کر رہا ہے، تخلیق کی ایک جہت نہیں، کئی جہتیں مرتب کرتا ہے، اس لیے تنوع اس کا مقدر ہے۔ نام گنوانے کی ضرورت نہیں، بغیر ترتیب کے کچھ نام ذہن میں آرہے ہیں مثلاً شفیع جاوید (تعریف اس خدا کی، تاریکی کے امین) غیاث احمد گدی (افعی) انتظار حسین، انور خاں، سلام بن رزاق، اقبال مجید، طارق چھتاری، انور عظیم، نیر مسعود، شموئیل احمد، احمد یوسف، جابر حسین، عابد سہیل، رضوان احمد، منظر کاظمی، ساجد رشید، اختر یوسف، انجم عثانی، عبدالصمد، علی امام نقوی، حسین الحق شفق، انیس رفیع، سریندر پرکاش، شوکت حیات، محسن خان، سید محمد اشرف، ذکیہ مشہدی، کہکشاں پروین۔ o

ان افسانہ نگاروں کی کئی تخلیقات اس وقت بھی ذہن میں آرہی ہیں لیکن فی الحال ان کی نشاندہی نہیں کرنا ہے۔ اس لیے کہ ایسے افسانے تجزیہ چاہتے ہیں، جس کا یہاں موقع نہیں، لیکن ان کی تفصیل میری کتاب ''مابعد جدیدیت: مضمرات وممکنات'' میں مل جائے گی۔

اسی طرح شاعری میں کئی طرح کی آوازیں ملتی ہیں، جنھیں ہم مابعد جدیدیت کے زمرے میں رکھ سکتے ہیں۔ مثلاً متعینہ قدروں اور متعینہ اصولوں سے انکار کی کتنی ہی صورتیں اردو شاعری میں بھری پڑی ہیں، جن کے یہاں یہ کیفیت ایک خاص انداز میں ملتی ہے۔ مثلاً Legitimation کے رد کے سلسلے میں کئی اشعار اس وقت ذہن میں آرہے ہیں:

تھانے سے بھی آنے لگی افطار کی دعوت
اک طرفہ تماشا ہے یہ بازار تماشا

o اس فہرست میں انتظار حسین کے ساتھ دیگر پاکستانی افسانہ نگاروں کا ذکر بھی کیا جانا چاہیے۔ خصوصاً رشید امجد، منشا یاد، خالدہ حسین، مسعود اشعر، انوار احمد، طاہر نقوی، محمد الیاس، محمد حمید شاہد، خالد فتح محمد، سلیم آغا قزلباش، مبین مرزا اور دوسرے۔

حق گوئی سے یہ باز نہیں آنے کا ہرگز
ہو جائے نہ کیوں برق گنہگار تماشا

(طلحہ رضوی برق)

تری دنیا میں جینے کی اذیت
پھر اس کے بعد مرنے کی اذیت
یہ زنجیر بلا ٹوٹے گی کب تک
ہماری جان اب چھوٹے گی کب تک

(شفیع مشہدی)

مسیح وقت اب آئے تو بس خدا آئے
پیمبروں کی زمیں اور عذاب چاروں طرف

(صدیق مجیبی)

جلے مکانوں میں بھوت بیٹھے بڑی متانت سے سوچتے ہیں
کہ جنگلوں سے نکل کے آنے کی کیا ضرورت تھی آدمی کو

(پرکاش فکری)

جنگلوں میں گھومتے پھرتے ہیں شہروں کے فقیہ
کیا درختوں سے بھی چھن جائے گا عالم وجد کا

(وہاب دانش)

سب دعائیں ہو چکیں انجام درماں ہو چکا
اے چراغ بے سحر میرے لیے اک لمحہ آخر تو لا

(مظہر امام)

ہم مطمئن ہیں اس کی رضا کے بغیر بھی
ہر کام چل رہا ہے خدا کے بغیر بھی

(سلطان اختر)

دوسری شق جو شاعری کو ری ناؤز کی شکل میں پیش کرتی ہے اور ایک طرح کے کھیل تماشے کا

انداز ہوتا ہے، وہ آج کے شاعروں کا طرۂ امتیاز ہے۔ اس باب میں ظفر اقبال اور عادل منصوری کے یہاں شاعری میں کھیل تماشا کا عنصر بہت نمایاں ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اس میں گہری معنویت ہوتی ہے۔ اس قسم کے Play-fulness کو مابعد جدیدیت لازمہ کہا جاتا ہے۔ اس قبیل کے چند اشعار دیکھیے:

روٹی بن کے آجاتا ہے چاند مرے چھپر کے اوپر
لال پری میرے بچوں کو عنبر تھپکی دے جاتی ہے

(عنبر بہرائچی)

سمندر میں جزیرے ہیں جزیروں پر ہے آبادی
ابھی اک شور بس کانوں میں ٹکرانے ہی والا ہے

(خالد عبادی)

چھوڑا تاڑ کھجور میں اٹکا
خام خیال خلا میں بھٹکا

(شمیم قاسمی)

ہوگی نہ ماں پہ خلقتِ اولاد منحصر
جرثومہ حیات کو نلکی میں ڈال کر
کھٹکا دبایا اور برآمد کیا پسر

(رضا نقوی واہی)

سیانی ہو گئی تنہائی جب سے
کوئی جی دار ساتھی مانگتی ہے

(خورشید اکبر)

ہر اک مقام پہ کچھ دل بدل بھی ہوتے ہیں
بدلنے والے یقیناً سپھل بھی ہوتے ہیں

(رؤف خیر)

کم سپٹمبر کم سپٹمبر
کردوں تیرے نام اکتوبر

(شاہد جمیل)

وہ اپنے میاں کی وفادار تھی
مگر دل اسی پر ہوستا رہا

(ظفر اقبال)

مابعد جدیدیت کی شقوں میں ماضی سے رشتے جوڑنے کی چاہت ملتی ہے اور اسی سے علاقائیت کا جواز پیدا ہوتا ہے۔ اس قبیل کے اشعار خاصی تعداد میں ملتے ہیں۔ مثلاً:

دکانیں شہر میں ساری نئی ہیں
ہمیں سب کچھ پرانا چاہیے تھا

(شجاع خاور)

سنا ہے گاؤں کے پیپل کے پاس اک پتھر
بہت دنوں سے مرا انتظار کرتا ہے

(خورشید اکبر)

کریں گے اس کے بزرگوں کا لوگ اس پہ گماں
غلط نہیں تھا یہ محسن رضا کا اندیشہ

(محسن رضا رضوی)

نہ وہ کمرہ تھا نہ آنگن تھا نہ وہ پھول کا پیڑ
لوٹ کے گھر جو گیا تو بڑی حیرانی تھی

(شاہد جمیل)

اپنا چھوڑا ہوا گھر یاد آیا
خلد میں خلد نظر یاد آیا
ہاتھ میں چاند کی مٹی لے کر
کتنے قدموں کا سفر یاد آیا

مدتوں جس کی پرستش کی تھی
پھر وہ آباد کھنڈر یاد آیا

(شاہین)

آج کا شاعر طے شدہ سچائیوں کا ایک طرح سے انکاری ہے اس لیے کہ سچائیاں اس کی نگاہ میں ایک نہیں ہیں۔ حالات، ثقافتی پہلاوا سے مسلسل بدلتے رہتے ہیں۔ دیکھیے نیا شاعر کس طرح نئی سچائیوں کی تلاش میں سرگرداں ہے۔

اوروں نے جو کہا ہے وہ سب سچ سہی مگر
روداد کچھ تو میری زبانی بھی لیجیے

(لطف الرحمٰن)

کبھی ترسیل سے عاری تکلم
کبھی شبلی خموشی بھی صدا ہے

(عاقمہ شبلی)

باکرہ اور نوجوان
ٹی وی پہ دونوں
بند گھر میں دیکھتے ہیں
منظر وصل وصال کا

(شاہد کلیم)

اور دوسرا پہلی زندگی کو خوشی خوشی گزارنے کا ہے یعنی:

زندگی درگردنم افتاد بیدل چارہ نیست
شاد باید زیستن ناشاد باید زیستن

(بیدل)

فتح و شکست ایک سی جشن طرب کہ جشن غم
میں بھی نڈھال ہو گیا تو بھی نڈھال ہو گیا

(عالم خورشید)

ایک شق جو مابعد جدیدیت کے عناصر خاص میں ہے۔ وہ دراصل متن کی اکائی ہے اور وحدت سے انکار ہے۔ تصور یہ ہے کہ کسی ایک متن میں کئی متون ہوتے ہیں اور یہ اس وقت تک ابھارے نہیں جاسکتے ہیں جب تک متعلقہ ثقافت ذہن میں نہ ہو، یہی وجہ ہے کہ کسی زمانے میں ادیب کی موت کا اعلان کیا گیا تھا۔ قصہ یہ ہے کہ ہر حال میں متون موجود ہوتے ہیں۔ اب کوئی خالق اپنی قوت تخلیق کے مطابق انھیں text کا کوئی مکسچر بناتا ہے اور اس طرح کوئی نئی صورت ابھرتی ہے۔ یہ احساس آج کے شاعروں میں خاصا ہے۔ مثلاً

محفل میں شعر سن کے کسی کا پھڑک اٹھا
پھر غور جو کیا تو مرا ہی خیال تھا

(علقمہ شبلی)

ہم اپنے دل کی بات کہہ گئے سکوں مل گیا
سخن شناس لفظ کا مزاج بھانپتے رہے

(ظہیر صدیقی)

اب قدرے مختلف قسم کی ایک نظم ملاحظہ ہو۔ نظم ساقی فاروقی کی ہے۔ اس نظم پر ایک نگاہ ڈالیے تو ایسا محسوس ہوگا کہ شاعر کا ذہن بیک وقت دو سطحوں پر کام کررہا ہے۔ ایک سطح تو وہ ہے جس میں زندگی کی تلخیاں رچی بسی نظر آتی ہیں، جو شاید فطری نہیں ہیں بلکہ حالات نے ایسا کردیا ہے۔ دوسری طرف وہ رجائیت ہے جو ہر حال میں برقرار رہتی ہے۔ ہوا کہیں حسب کی کیفیت پیدا کرتی ہے تو کہیں بگولے بناتی ہے لیکن یہی ہوا خواندہ اور ناخواندہ تمام مخلوق کو کسی نہ کسی نہج پر زندہ رہنے اور آگے بڑھنے کی سبیل بھی پیدا کرتی ہے۔ نظم میں مضمرات بھرے پڑے ہیں اور ابہام کا ایک پردہ بھی ہے، لیکن پرتو کو کھولیے تو زندگی کے رجائی عناصر صاف وشفاف نظر آتے ہیں۔ شاعر کا کمال ہے کہ اس نے سامنے کے الفاظ سے ایسے استعاراتی امیجز بنائے ہیں جس سے زندگی ولولہ انگیز بن جاتی ہے۔ نظم ملاحظہ فرمائیں:

اس نگر کے حبس کا
شاید سبب کچھ اور ہے
یہ کہ لوگوں سے ہوا ناراض ہے

ناراض ہے، مجرم نہیں ہے
وہ ابھی کچی سڑک پر
دھول کے ننھے بگولے
دھن کے لوٹی ہے
جہاں املی کے پیڑوں پر
پرندے اکڑوں بیٹھے ہیں
وہاں پنکھے چلاتی ہے
انھیں اونچی اڑانوں پر بھی اکساتی ہے
اور ان کا پسینہ بھی سکھاتی ہے
یہ ناخواندہ اگر آرام کرتے ہیں
تو ان کی استراحت میں خلل انداز ہوتی ہے
الٹ دیتی ہے پتوں کے ورق
شاخوں کی تحریریں دکھاتی ہے
پروں میں سرسرا کے
ان گراں گوشوں کو
موسیقی کے شائستہ سبق
دیتی ہے، جھانجھن بھی بجاتی ہے
ہوا ایک پاک سیرت
نرم دل محبوب جو فیاض ہے
فیاض ہے، ظالم نہیں ہے

کیا یہ محسوس نہیں کیا جاسکتا کہ یہ شق مابعد جدیدیت کی وہ شق ہے جس میں قنوطیت بار نہیں پاتی اور رجائیت اس حد تک قائم رہتی ہے کہ زندگی کی رمق ہر حال میں باقی رہتی ہے۔

ایک بالکل دوسرے مزاج کے شاعر احمد ندیم قاسمی ہیں لیکن ان کی نظم ''کھوج'' اسی اعتماد کا پتہ دیتی ہے جس کا ذکر ابھی میں نے ساقی فاروقی کی نظم کے ذیل میں کیا ہے۔ یہاں بھی مختلف قسم

کے استحصال کا قصہ منظوم کیا گیا ہے، بے حد پر اثر طریقے پر۔ ایسا لگتا ہے کہ شاعر شکست کھا کر ایک کروٹ بیٹھ جائے گا اور زندگی کی چمک اس کے ذہن سے نکل جائے گی، لیکن نہیں، ایسا نہیں کھوج جاری رہے اور اس تلاش میں استحصال کرنے والے کا المیہ چھپا ہوا ہے جو مستقبل کا اشاریہ ہے۔ ظاہر ہے یہ پہلو مابعد جدیدیت کا ہے اور بہت نمایاں ہے۔ نظم ملاحظہ کیجیے اور شاعر کو اس کے آخری ولولے کے لیے داد دیجیے:

کیسی رتیں میرے شہروں پر پل پل اتر رہی ہیں
ماؤں کی گودیں اجڑ رہی ہیں، مانگیں بکھر رہی ہیں
دن کیوں سناٹے بانٹیں کیوں راتیں چیخیں ماریں
میری صبحیں کیوں سسکیں میری شامیں کسے پکاریں
کون ہے وہ جو نوچ کے لے گئے میرا رنگ گلابی
کس نے بھری میری آنکھوں میں عمروں کی بے خوابی
کس نے میرے باغ لتاڑے، کس نے پھول چرائے
ہر جانب فولاد گڑا تھا، کوئی نہ رستہ پایا
بیٹھا رہوں گا میں بھی مرتے دم تک تاک لگائے
شاید اک دن میرا لٹیرا محل سے باہر آئے

آخر میں افتخار عارف کی ایک غزل نقل کر رہا ہوں۔ اس کے محتویات میں دراصل مابعد جدیدیت کی وہ تمام بشارتیں موجود ہیں، جن کا ذکر جستہ جستہ اپنے اس مضمون میں کرتا رہا ہوں۔ حالاں کہ افتخار عارف نے کبھی یہ سوچا بھی نہیں ہوگا کہ وہ ایک ایسی غزل لکھ رہے ہیں جو معنوی اعتبار سے یوں بھی استعمال ہو سکتی ہے:

بستی بھی سمندر بھی بیاباں بھی مرا ہے
آنکھیں بھی مری خواب پریشاں بھی مرا ہے
جو ڈوبتی جاتی ہے وہ کشتی بھی مری ہے
جو ٹوٹتا جاتا ہے وہ پیماں بھی مرا ہے
جو ہاتھ اٹھے تھے وہ سبھی ہاتھ تھے میرے

جو چاک ہوا وہ گریباں بھی مرا ہے
جس کی کوئی آواز نہ پہچان نہ منزل
وہ قافلۂ بے سر و ساماں بھی مرا ہے
ویرانۂ مقتل پہ حجاب آیا تو اس بار
خود چیخ پڑا میں کہ یہ عنواں بھی مرا ہے
وارفتگیِ صبح بشارت کو خبر کیا
اندیشۂ صد شامِ غریباں بھی مرا ہے
میں وارثِ گل ہوں کہ نہیں ہوں مگر اے جان
خمیازۂ توہینِ بہاراں بھی مرا ہے
مٹی کی گواہی سے بڑی دل کی گواہی
یوں ہو تو یہ زنجیر، یہ زنداں بھی مرا ہے

یہ وضاحتیں ناکافی ہیں، لیکن طوالت کے خوف سے میں اپنی گفتگو کو یہیں ختم کرتا ہوں، اس ذکر کے ساتھ کہ مابعد جدیدیت کوئی ناقابل فہم ادبی صورت نہیں ہے۔ اس کے افکار اور آرا میں ایک طرح کی آزادہ روی ہے اور قید و بند سے آزادی اس کا منتہا۔

☆☆☆

ڈاکٹر قاضی افضال حسین

نصف صدی کی اردو شاعری میں مابعد جدید عناصر ٥

جدیدیت اور ترقی پسند تصورِ شعر کے درمیان بعض بہت شدید اور دور رس نتائج کے حامل اختلافات کے باوجود دونوں مکاتب فکر اس قیاس پر متفق ہیں کہ ادب زندگی کی نقل، نمایندگی یا ترجمانی ہے۔ دونوں کے درمیان اختلاف ''زندگی'' کی تعریف یا تصور کے متعلق ہے۔ ترقی پسندوں کے نزدیک زندگی سے مراد اجتماعی معاشرتی زندگی ہے جو مادی/ معاشی وسائل سے اپنے رشتے کی نوعیت کے اعتبار سے طبقات میں منقسم ہوتی ہے جب کہ جدیدیت کے نزدیک ''زندگی'' انفرادی، وجودی اور بڑی حد تک ایک ذاتی تجربہ ہے۔ زندگی کی اس باہم متضاد تعبیر سے دونوں دبستانوں میں ادب و شعر کا موضوع اور اظہار کے وسائل اور معاشرتی زندگی کے درمیان ربط کی نوعیت اور اس سے برآمد ہونے والے اثرات ادب کا موضوع ہوں گے اور چوں کہ یہ ترجمانی اجتماعی زندگی کی ہے، اس لیے اس کا طرزِ اظہار بڑی حد تک معروضی اور ان Codes کی مدد سے ہوگا جو اس اجتماع کی ملکیت ہیں۔ فن پارے کی لفظیات معاشرے کا مشترک ذریعۂ اظہار ہوگی۔ اس کے مقابلے میں زندگی کی وجودی تعبیر اس کا تقاضا کرتی ہے کہ اظہار انفرادی ہو اور اس میں یہ صلاحیت ہو کہ فرد کے داخلی اور بڑی حد تک منفرد تجربات کے بیان پر قادر ہو۔ ظاہر ہے اس طرزِ بیان میں انفرادی یا داخلی تجربات کے حوالے سے زبان علامتی اور اس کے نتیجے میں رمزی، مبہم اور پے چیدہ ہوگی۔ علائم کی اس شدید ذاتی نوعیت سے ترسیل اور ابلاغ کے وہ وسائل برآمد کیے گئے ہیں جو اس تصورِ ادب کی اساس ہیں۔

دراصل یہ مسئلہ متن کے مرکز یا معنی کی منصرم قوت کے تعین کا ہے جسے یہ دونوں دبستانِ فکر خود متن سے باہر دریافت کررہے ہیں۔ ایک کے نزدیک معنی کا ماخذ فرد اور دوسرے کے نزدیک

٥ شعر وحکمت، دور سوم، کتاب ۳۔۴ (حیدرآباد، بھارت)

معاشرہ ہے۔ اس لیے ترقی پسندی اور جدیدیت کے درمیان اس مکالمے/مناظرے میں یہ سوچنے کی ضرورت ہی نہ پڑی کہ ایک لسانی منظومہ کسی ورائے لسان تجربے سے کس طرح مربوط ہوتا ہے؟ انفرادی، اجتماعی زندگی کے نام نہاد، ''تجربات'' ایک مربوط لسانی تنظیم کی صورت کس طرح پکڑتے ہیں۔ یا ایک لسانی تنظیم سے تجربے کو برآمد کرتے ہوئے خود متن کے طرز وجود کے متعلق جو سوال نظر انداز ہوتے ہیں ان کا شعر وادب کی ماہیت سے کیا تعلق ہے؟

زبان ساسیور کے مطابق ایک من مانا اور تفریقی نظام ہے، جس میں اجزا کی کوئی مثبت اور خود مکتفی شناخت نہیں ہوتی۔ زبان کے طرز وجود کے متعلق ساسیور کی اس بصیرت سے دریدا نے جو نتائج برآمد کیے ہیں اس نے بلا واسطہ احضار (Un-mediated Presence) کے مقبول عام نطق/لفظ مرکزی (Logocentric) اور آفاقی تصور کو پوری طرح منہدم کر دیا ہے۔ چوں کہ لسانی نظام کے تمام اجزا ایک دوسرے سے تفریق کے رشتے میں مربوط ہیں، اس لیے زبان کے کسی جز کا اس نظام سے باہر کسی صداقت کا حامل ہونا ممکن ہی نہیں۔ شاعری یا کوئی دوسرا وسیلہ اپنے تصور یا تجربے کے مطابق زبان کی اصوات کو اپنے مخصوص طریقے سے مرتب کرتا اور اس سے اپنے ورائے متن تجربے کی نمائندگی کی توقع کرتا ہے جو متن کے مرتب ہوتے ہی ایک Myth یا افسانہ ثابت ہوتا ہے کہ اس نئی تشکیل کے اجزا کا باہم تفریقی ربط، شاعر یا مصنف کے عائد کردہ تعقلی ربط کی نفی کرتا اور اپنے لسانی رابطوں کے حوالے سے معنی خیزی کی یکسر نئی اور مختلف جہات کھولتا ہے۔ دریدا کے نزدیک زبان کے اجزا کا یہ افتراقی ربط اصلاً زرخیز ہے۔ اس ربط سے معنی خیزی کی وہ جہات نمو کرتی ہیں جو لسانی نظام سے باہر کسی منصرم قوت کی پابند نہیں ہوتیں اور چوں کہ متن کی یہ لسانی منطق، سائنس یا فکر کی مستقیم اور مقصود اساس تعقلی منطق سے بالکل مختلف سطح پر فعال ہوتی ہے، اس لیے فرد یا معاشرے کے حوالے سے اس کی تحدید بھی ممکن نہیں ہوتی۔

اردو کی کلاسیکی شاعری میں ایسی مثالیں کثرت سے ملتی ہیں جہاں شعرا معنی آفرینی کی اس لسانی منطق سے پوری طرح باخبر معلوم ہوتے ہیں۔ انیسویں صدی کے اواخر سے ادب کے تعقلی، اصلاحی اور افادی تصور کی ضرورت اور مقبولیت کے سبب زبان کا یہ آزادانہ تفاعل دبایا بلکہ نظر انداز کیا جانے لگا اور یہ سلسلہ کسی نہ کسی شکل میں آج تک جاری ہے۔ ادب کے ایک متوازی تصور کے طور پر میراجی نے اپنی تنقیدی تحریروں اور شعرا کی نظموں کے تجزیوں میں متن کے اجزا کے آزادانہ

روابط کو پھر اہمیت دی اور کم از کم ایک نظم ''جاتری'' (اشاعت ۱۹۴۱ء) میں خود پورا متن Signifiers کے باہم ارتباط کی لسانی منطق پر تعبیر کیا۔

''جاتری'' میں بازارِ حسن کی ہماہمی اور طوائف سے جنسی ربط کے خواہاں انبوہ کے تناظر میں ایک فرد کی خود اپنی ذات میں جنس کے حوالے سے چل رہی کش مکش کی عجیب پے چیدہ صورت حال نظم ہوئی ہے...... یا د ایک ٹمٹماتا دیا ہے۔ دیے کی کرن بے صدا قہقہہ ہے۔ دیے کی کرن زندگی ہے، زندگی روشنی ہے اور

اس اجالے سے رستی چلی ہیں

وہ امرت کی بوندیں

جنھیں میں ہتھیلی پہ اپنے سنبھالے رہا ہوں

ہتھیلی مگر اک ٹمٹماتا دیا بن گئی ہے

ہتھیلی دیا ہے، دیا یاد ہے، ہتھیلی کشتی کا کنول ہے مگر ہتھیلی خشک ہے کہ

میری ہتھیلی پہ امرت کی بوندیں باقی نہیں ہیں

فقط ایک پھیلا ہوا خشک بے برگ صحرا ہے

امرت کی بوندوں والی ہتھیلی سوکھی ہے کہ یہ ایک بے برگ و بار صحرا ہے۔ بانجھ اور بنجر کہ اس میں تخلیقی نمو کا کوئی امکان نہیں۔ میرا جی نے خود اپنی ہتھیلی پہ جنس کی جو لذت دریافت کرنی چاہی ہے وہ دراصل ایک پھیلا ہوا خشک صحرا تھی جس کی مثال نظم میں اس طوائف کی ذات سے دی گئی ہے، جہاں جنس ہی جنس ہے مگر تخلیق نہیں۔ جنس تخلیق ہے، نمو ہے، ثمر آور ہے مگر طوائف کی رات یا میرا جی کی ہتھیلی پر نہیں۔ میرا جی کا دن طوائف کی رات میں شامل ہے کہ یہ دن اس رات کی مثل ہے جو بنجر اور بے ثمر ہے۔ یہ دن اور رات کے ثنیتی تخالف کے تحلیل کی نہایت عمدہ صورت ہے۔ نظم میں اندھیرے اجالے، خشک وتر اور اس کے حوالے سے آندھی طوفان کے ثنیتی تخالف کو تحلیل کر کے تری میں خشکی اور اجالے میں جو اندھیرا دریافت کیا گیا ہے وہ متن کی لسانی منطق سے پوری طرح مربوط ہے۔ خود نظم کی بافت میں بے ثمر جنس کے یہ دونوں تجربے اس طرح آمیز کیے گئے ہیں کہ انھیں الگ کر کے دیکھنا ممکن نہیں اور پھر نظم کی پہلی سطر کے آخری جز:

''یوں ہی رات اس کی گزر جائے گی''

کا اس نظم کی آخری سطر کے آخری جز:

"رات میری گزر جائے گی"

سے اس طرح ملا دیا ہے کہ دونوں تجربات ایک دوسرے کی تمثیل معلوم ہونے لگتے ہیں۔
نمایندگی کے نطق یا لفظ مرکزی تصور سے انکار کے نتیجے میں متن کے باہم ربط سے نمو کرنے
والی لسانی منطق، تعقل، فکر یا سبب اور نتیجے والی منطق پر فوقیت حاصل کر لیتی ہے اور متن کسی تجربے کی
ذیل یا اس کے احضار (Presentation) کا ذریعہ نہ ہو کر خود تجربے کی تشکیل کا عرصہ (Space) بن
جاتا ہے۔ جہاں Signifiers کے درمیان نئے رشتوں کی دریافت کے ذریعے معنی خیزی کی نئی
جہتیں کھلنے لگتی ہیں اور زبان کی مجازی حیثیت (کہ مجاز الفاظ کے درمیان نئے رشتوں کا لازمی نتیجہ ہے)
کو گرامر اور منطقی تنظیم پر فوقیت حاصل ہو جاتی ہے۔ متن کے طرز وجود کے متعلق اس نئی آگہی کے
تناظر میں "گل آفتاب" کی متن سازی نئی معنویت اختیار کر لیتی ہے۔
افتخار جالب نے ظفر اقبال کی غزل:

لہو کی سر سبز تیرگی ہے کہ رنگ اڑتے لباس کا ہے
سمجھ میں آئے کہاں کہ منظر حواس کے آس پاس کا ہے

کا جو تجزیہ کیا ہے وہ متن کے خالص لسانی رشتوں کی دریافت اور اس سے نمو کرنے والی معنی خیزی
کی نشان دہی کی عمدہ مثال ہے۔ اس غزل کا تجزیہ شروع کرنے سے پہلے تمہیداً افتخار جالب یہ بھی
کہتے ہیں:

"مختلف الفاظ ایک دوسرے سے فکر، گرامر اور جذباتی اسلوب میں نہیں بندھتے
بلکہ الفاظ کی مخفی مناسبتیں چہ بہ لحاظ معنی اور چہ بہ لحاظ صورت و آہنگ دو رشتے پیدا
کرتی ہیں جن پر ان کے جھرمٹ بننے کا دارومدار ہے۔"

متن کے تخلیقی نمو کے لیے Signifiers کے اس Play کے علاوہ اور کوئی ذریعہ بھی نہیں اور "گل آفتاب"
کی شاعری کا اس سے بہتر کوئی جواز بھی نہیں کہ ظفر اقبال نے زبان کی تشکیلی قوت کو اس کی انتہا تک
کھول دیا ہے۔ Signifiers کے درمیان اس Play کا تجربہ بعض مرتبہ اس انتہا پر ظلم ہوا ہے کہ
بہ قول شمس الرحمن فاروقی:

"کتاب ختم ہوتے ہوتے ایسی غزلیں سامنے آنے لگتی ہیں جن میں زبان کے بند

تقریباً ٹوٹ چکے ہیں۔ یہ بھی لگتا ہے کہ زبان کے بندھن پوری طرح نہ توڑ سکنے کے باعث شعر کو خود پر غصہ ہے۔ وہ زبان کے آہنی در و دیوار سے سر ٹکرا کر اس غصے کو ظاہر کر رہا ہے۔ یعنی ''گل آفتاب'' کی آخری غزلوں کی بد حواس کن بے معنویت خود ہی استعارہ ہے اس بات کا کہ ہم بقول نطشے ''زبان کے زنداں'' میں قید ہیں۔''
یہ ایک لسانی صورت حال کی بڑی حد تک معقول نفسیاتی توضیح ہے۔ یہی بات ایک Post-modernist ماہر نفسیات سے سنیے:

"Every Literary text is a Phonotext, that orders the unruly and potentially infinitely multiple elements of language (Genotext) in -to discrete bounded identities of meaning and signification. But that will or chora (which is also a locus of libidirnal energy) always threatens to erupt and disturb the order made from it. Experimental literature engages in deliberate disturbances of those orders........"

جولیا کرسٹیوا (Julia Kristerva) مزید کہتی ہے کہ ایسا متن ان ''زائد'' اور غیر ہم آہنگ عناصر کو پیش منظر میں لاتا ہے جنھیں تہذیب اپنی شناخت کے لیے نمائندگی کے مختلف طریقوں سے جبراً دبائے رکھتی ہے۔ ظفر اقبال نے ''گل آفتاب'' میں فرد، فکر یا معاشرے کے اس فوقیاتی جبر سے (Hegemony) متن کو آزاد کرانے کی جو کوشش کی ہے، اسے منطقی تنظیم پر لسانی روابط کی اور گرامر پر مجاز کی فتح کی مثال میں پیش کیا جا سکتا ہے:

نوا کے زیر و زبر نوحہ نواہی تو ہے
خلا کے جس بھی طرف دیکھیے خلا ہی تو ہے

ہوا کا ٹوٹا ہوا عکس کانپتا ہے ابھی
جہاں سے برگ تماشا گزر گیا ہی تو ہے

اس طرح خواب خاک میں الجھا ہوں اے ظفر
گویا زمین ذرہ نہیں دام ہے کوئی

نشہ چڑھا تو روشنیاں سی دکھائی دیں
حیران ہوں کہ موت کا ساغر سیاہ تھا

پہلے شعر میں زبان کی ماہیت بہت انوکھی طرح بیان کی گئی ہے۔نوا خود زبان کا نوحہ ہے کہ اپنی گم ہوتی ہوئی صدا کی صفات کا غم انگیز بیان ہے۔اس کے بعد اشعار میں متن کی نثری منطق کے مقابلے میں متن کے باہم ربط سے ابھرنے والی معنی خیزی نے متن کی جو جہات کھول دی ہیں وہ ظفر اقبال کا امتیاز ہے۔ظفر اقبال کے ذکر میں اس صداقت کی طرف بھی اشارہ ضروری ہے کہ ظفر اقبال کے کلام کی تجرید خود ان کا انتخاب ہے، مجازی یا استعاراتی بیان کا لازمی نتیجہ نہیں، بلکہ مابعد جدید طرزِ اظہار میں جدیدیت کے اس تجریدی کردار سے ایک نوع کا گریز بہت نمایاں ہے اور ہمارے محترم بزرگوں میں اس کی ایک عمدہ مثال منیر نیازی کی شاعری ہے۔

منیر نیازی کے یہاں مجاز اپنے انسلاکاتی کردار کے سبب جن دلالتوں کو نمایاں کرتا ہے، اس کے حسی اور تجسیمی حوالے بنیادی اہمیت رکھتے ہیں۔ان میں ذہنی تحریک اور فکر کی تعقلی پے چیدگی کے مقابلے میں Signifiers کی حسی دلالتوں کا باہم ارتباط مرکزی اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔ہم مجاز کے مافیہ کی جُست جو پر نہیں نکلتے خود مجاز کے انسلاکات کو اپنے حواس پر محسوس کرتے ہیں:

پردے میں رنگ و بو کے سفر در سفر منیر
ان منزلوں سے کیسے گزر جائے آدمی

منیر نیازی کی منزل رنگ و بو کے اس طرف نہیں بلکہ خود یہی رنگ و بو ہے۔ان کے متن میں حسی حوالوں کی کثرت سے اس صداقت کی توثیق ہوتی ہے۔

ملائمت ہے اندھیرے میں اس کی سانسوں کی
دمک رہی ہیں وہ آنکھیں مرے نگیں کی طرح
چھلکائے ہوئے چلنا خوش بو لبِ لعلیں کی
اک باغ سا ساتھ اپنے مہکائے ہوئے رہنا

اپنی ہی تیغِ ادا کا آپ گھائل ہو گیا
چاند نے پانی میں دیکھا اور پاگل ہو گیا

ہے بابِ شہر مردہ گزر گاہ بادِ شام
میں چپ ہوں اس جگہ کی گرانی کو دیکھ کر

ان اشعار میں مدلول کے حوالے سے معنی کی روایتی نثری منطق اہم نہیں بلکہ ان کے تلازمات کا باہم ربطِ تعبیر کی کئی جہتیں کھولتا ہے۔ منیرؔ کے اشعار میں تلازمات کی اتنی کثرت ہے کہ متن میں کوئی برہنہ لفظ یعنی وہ دال (Signifier) جو اَب تک ہماری شعری روایت میں مقبول نہ ہونے کے سبب روایتی تعبیرات سے عاری ہو، نظم ہو جاتا ہے تو یہ برہنہ گفتاری بھی نئی معنویت سے مزین ہو جاتی ہے:

صبحِ کاذب کی ہوا میں درد کتنا تھا منیر
ریل کی سیٹی بجی تو دل لہو سے بھر گیا

گھٹا دیکھ کر خوش ہوئیں لڑکیاں
چھتوں پر کھلے پھول برسات کے

شہر کا تبدیل ہونا شاد رہنا یا اداس
رونقیں جتنی جہاں ہیں عورتوں کے دم سے ہیں

اک تیر تھا کہ لگا اور نکل گیا
ماری جو چیخ ریل نے جنگل دہل گیا

مثال کے آخری شعر میں صرف نئی ایجاد کو قدیم تہذیب کے مقابل نہیں رکھا گیا ہے بلکہ شعر میں رفتار کے حوالے سے زمانے کی مکان یا عرصے (Space) پر فوقیت کا اشارہ بھی موجود ہے اور یہ منیر کا ایک مستقل مسئلہ ہے۔ منیر اصلاً زمان کے بجائے مکان یا عرصے کا شاعر ہے۔ وہ تو

گزرے ہوئے زمانے کو بھی اس کی مکانی صفات میں دریافت کرتا ہے۔ متن میں مکانی صفات پر
اس اصرار کے سبب منیر کی غزلوں میں روداد یا صورت حال کا بیان غالب ہے۔

(iii) اطلاقی مرکزیت کے لاتشکیلی انکار سے متن میں مرکز کی غیر موجودگی کے سبب ایک طرف
فکر کے ترتیبی طریقہ کار کا زور ٹوٹا، یعنی متن میں اجزا کے باہم ربط سے برآمد ہونے والے ہر معنی
کو مساوی حیثیت حاصل ہوئی اور دوسری طرف ادب کے آفاقی اصولوں کی نفی ہوئی۔ آفاقی
اصولوں کی نفی کے نتیجے میں شعریات کے وہ اصول جو ابھی چند سال پہلے تک فرانس و امریکہ سے
لے کر ہندوستان کی ہر زبان کے لیے موزوں و مناسب تھے، بے معنی ہو گئے اور ادب کی معنویت
خود اس زبان کی شعری روایت میں دریافت کی جانے لگی۔ مابعد جدیدیت کا اصل کارنامہ ہی یہ
ہے کہ اس نے شعریات کے آفاقی تصور سے انکار کر کے مقامی شعریات کی اہمیت و فوقیت نمایاں
کی۔ اردو میں مشرقی شعریات سے ہماری بڑھتی ہوئی دل چسپی آفاقی اصولوں یا فوق بیانیہ کے اسی
انکار کا نتیجہ ہے۔ اس طرح معاصر متن کا رشتہ اپنی شعریات سے دوبارہ قائم ہو گیا۔ یہ بات بھی توجہ
طلب ہے کہ ہمارا ادبی ماضی کوئی قائم بالذات وحدت یا اکہری صداقت نہیں۔ نیا شاعر اپنے ذوق و
ضرورت کے مطابق اپنی شعری روایت سے استفادے کی جہتیں خود تشکیل دیتا ہے۔ چناں چہ بعض
معاصر شعرا نے ماضی سے متن سازی کے بعض اصول اپنے لیے منتخب کیے اور انھیں معاصر شعری
تقاضوں کے مطابق نئی شکل دی۔ ناصر کاظمی اور منیر نیازی کے بعد ہمارے سینئر معاصرین میں شہریار
اور عرفان صدیقی نے تجرید پر محسوس کو اور استعارے کے فکری حوالوں پر اس کی حسی دلالتوں کو
فوقیت دی۔ ان مشترک صفات کے علاوہ ان کے یہاں Signifier کا کردار اور ان کے باہم
ارتباط کا طریقہ ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ چناں چہ شہریار نے جو اپنی لفظیات مرتب کی، اس
میں معنی خیزی کی، یک سرنئی، اور بعض صورتوں میں غیر متوقع اور متضاد جہات کھلتی ہیں۔ خواب،
پیاس، سفر اور شہر کے تلازمات سے شہریار نے متن سازی کا اپنا ایک مخصوص طریقہ مرتب کیا ہے جو
صرف ان کی شاعری سے مخصوص ہے۔

عرفان صدیقی کے یہاں غزل کی کلاسیکی روایت، اس کے دو کرداروں: شاعر یا عاشق اور
معشوق کے درمیان تعلق کی نوعیت کے حوالے سے معاصر صورت پکڑتی ہے۔ عرفان صدیقی کا
معشوق کتابوں کی دوکان یا کاروں کے درمیان نہیں دکھائی دیتا اور نہ ہی مطالعہ کتب میں مصروف

رہتا ہے اور اسے جن استعاروں میں نظم کیا گیا ہے، اس سے شاعر کے معشوق سے تعلق کی نوعیت بھی کھلتی ہے:

ہم سے وہ جانِ سخن ربط نوا چاہتی ہے
چاند ہے اور چراغوں سے ضیا چاہتی ہے

خیال میں ترا کھلنا مثالِ بندِ قبا
مگر گرفت میں آنا تو راز ہو جانا

مری عاشقی مری شاعری ہے سمندروں کی شناوری
وہی ہم کنارا سے چاہنا وہی بے کراں اسے دیکھنا

یہی خیال مجھے جگمگائے رکھتا ہے
کہ میں رضائے ستارہ نظر پہ راضی ہوں

ہم تو صحرا ہوئے جاتے تھے کہ اس نے آکر
شہر آباد کیا، نہر صبا جاری کی

'عشق نامہ' کی کسی غزل میں، معشوق سے منسوب ظلم و جور کے وہ سارے روایتی اوصاف جو عاشق کے لیے باعث رنج و غم ہوتے نظم نہیں ہوئے۔ حسن کی یہ بدلی ہوئی کیفیت غزل کی روایت میں توسیع بلکہ ایک نئی جہت کے اضافے کا درجہ رکھتی ہے۔ عرفان صدیقی کا معشوق روایتی حسن و دلآویزی سے مزین ہے لیکن ظالم و جفا جو نہیں۔ ''عشق نامہ'' کی غزلوں کا معشوق عرفان صدیقی کو غزل کی روایت سے جوڑتا مگر محبوب سے ان کے تعلق کی انفرادیت کو مجروح بھی نہیں کرتا۔

عرفان صدیقی کا محبوب روایتی حسن سے مزین ہے تو نئے شعرا میں فرحت احساس کا عاشق، روایتی دیوانگی اور جاں سوزی کی صفت سے متصف ہے۔ فرحت احساس متن سازی کے کلاسیکی ہنر سے واقف ہیں۔ متن مرتب کرنے کی جو تدابیر فرحت نے اختیار کی ہیں، اس میں

بہت تنوع ہے لیکن اظہار کے کلاسیکی اسالیب کو نئی طرح مرتب کرنے کا رجحان بالکل نمایاں ہے:

آنکھوں نے دیکھتے ہی اسے غل مچا دیا
طے تو یہی ہوا تھا کہ رونا نہیں ہے آج

تری بے شکل مٹی ہوں تو اپنے چاک پر رکھ لے
جو تیرے ہاتھ میں ہو بس وہ ہونا چاہتا ہوں میں

دو الگ لفظ نہیں ہجر و وصال
ایک میں ایک کی گویائی ہے

ہجر و وصال چراغ ہیں دونوں تنہائی کے طاقوں میں
اکثر دونوں گل رہتے ہیں اور جلا کرتا ہوں میں

محبوب کے لیے ''گل'' کے استعارے میں کوئی نیا پن نہیں۔ فرحت (مثال کے پہلے شعر میں) محبوب کو گل کہتے ہیں مگر اس طرح کہ ''گل'' کہنے کا طریقہ توجہ کے مرکز میں آ جاتا ہے۔ فرحت نے ''غل مچانے'' کے کنایاتی استعارے کے ذریعے آنکھوں کو پرندہ کہہ کر بالواسطہ محبوب کو ''گل'' کہہ دیا ہے۔ مزید یہ کہ پرندوں کے گل سے تعلق میں ''پرندوں کا غل مچانا'' بھی کلاسیکی شعرا نے نظم کیا ہے۔ (شور طیور ایسے اٹھتا ہے جیسے اٹھے ہے بول کوئی میر) مگر آنکھوں کے غل مچانے میں رونے کو شامل کر کے شعر میں کیفیت کی ایسی جہت کا اضافہ کیا گیا ہے جو ہماری شعری روایت میں بہت عام نہیں ہے۔

ہمارے زمانے میں کلاسیکی شاعری سے مختلف سطحوں پر استفادہ کرنے والوں میں یہ خصوصیت مشترک ہے کہ وہ متعین لسانی رابطوں میں ترمیم یا ترتیب متن کے روایتی طریقوں میں تبدیلی کے ذریعے متن کو روایت سے قریب تر رکھنے کے باوجود نئے زمانوں کے شاعر رہتے ہیں اور یہ اس لیے ممکن ہو سکا کہ ان شعرا میں زبان کے تعمیری کردار کا شعور مشترک ہے۔ ان کی توجہ تجربے کی نمایندگی پر نہیں بلکہ متن کو اس طرح ترتیب دینے پر ہے کہ اس لسانی تنظیم سے وہ سب کچھ برآمد ہو، جو

ہماری شعری روایت کا امتیاز ہے مگر اس کے باوجود شعر فرسودگی اور تکرار کے مفہوم میں روایتی نہ ہو۔ ایک مخصوص تہذیبی عرصے سے استفادے کا یہ رجحان صرف غزل تک محدود نہیں۔ ہمارے معاصرین میں زبیر رضوی نے کلاسیکی حکائی اسلوب میں بہت کامیاب نظمیں کہی ہیں۔ شفیق فاطمہ شعریٰ نے خصوصاً عربی لفظیات کی آمیزش سے ایک منفرد خاصا Sophisticated اور پُر وقار اسلوب تشکیل دیا ہے۔ شعریٰ کا ماضی قرآن کا ماضی ہے۔ یعنی شعریٰ کے موضوعات کا رشتہ ان واقعات سے مربوط ہے جو قرآن نے ماضی کے واقعات کی حیثیت سے بیان کیے ہیں اور اس میں سورۂ یوسف ان کی کئی نظموں کا غالب محرک ہے۔

اس سلسلے میں ایک توجہ انگیز رجحان ہند اسلامی معتقدات کا احیا ہے جو کبھی تمثیل، کبھی تلمیح اور کبھی بہ راہِ راست متن کے ایک جز کے طور پر نظم ہوا ہے۔ اس رجحان کی تمام جہتوں کا احاطہ تو ممکن نہیں لیکن سرورِ کائنات صلی اللہ علیہ وسلم کی توصیف اور مدح کا جو رجحان اب رائج ہوا ہے وہ قابلِ توجہ ہے۔

منیر کا یہ شعر زبانِ زد عام ہے:

فروغِ اسمِ محمدؐ ہو بستیوں میں منیر
قدیم یاد نئے مسکنوں سے پیدا ہو

شفیق فاطمہ شعریٰ کی نعت میں صفات احمد کی بالکل نئی جہات نئی طرح نظم ہوئی ہیں:

یتیم کی ہنسی، اسیر کی رہائی
پھول کی شگفتگی
کھلی فضاؤں میں طیور کی اڑان...... انھیں پسند
درندوں کی نگاہوں کے
شراروں سے بھرے
گھنے بنوں میں راستے تراشتے
مچانیں باندھتے جوان...... انھیں پسند

بیاؤ کے قریب
سوالیوں کے ہجوم

بلانے پینے میں
یگانگت کی وضعِ دل ربا
برابری کی شان......انھیں پسند

محبت ان کی چاندنی
وسیلہ شناخت
محبت ان کی شان اور شانِ امتیاز
مقامِ ناز وجادۂ نیاز
محبت ان کا راز ان کا معجزہ
محمدؐ ان کا نام

سرورِ کائنات صلی اللہ علیہ وسلم کی صفات کا نئی طرح بیان جذب وشوق کا وفور، رسالت مآبؐ سے ایک انفرادی تعلق کا گداز ان نعتوں کو روایتی نظموں سے مختلف بناتا ہے۔ یہ گویا بہ قولِ منیر نئے مسکنوں سے پرانی یادوں کا ظہور ہے۔

دنیا کی اکثر زبانوں کی طرح اردو شاعری کی روایت بھی اصلاً مرد مرکزی (Phallo-centric) اور Hetro-sexual ہے۔ اس روایت کی آفاقی سچائی پر ہمارا یقین اس درجہ پختہ ہے کہ خاتون شعرا بھی اسی روایت کے اصولوں کے تحت شعر کہتی رہی ہیں، بلکہ اس روایت سے انحراف کو خود انھوں نے رد کیا۔ امراؤ جان پہلی مرتبہ رسوا کے مشاعرے میں غزل پڑھتی ہے تو اس کے شعر:

کعبے میں جا کے بھول گیا راہ دیر کی
ایمان بچ گیا میرے مولا نے خیر کی

پر مشاعرے میں شامل ایک شاعر محض تفنن کے طور پر اعتراض کرتے ہیں کہ یہ ''بھول گیا کیوں'' امراؤ جان کا جواب اس مرد مرکزی روایت کی عام مقبولیت کا عمدہ ثبوت ہے۔ امراؤ کہتی ہے ''تو کیا خاں صاحب میں ریختی کہتی ہوں؟'' گویا ریختی کہنا محض تفننِ طبع اور لطیفہ گوئی ہے، شعر کی کوئی واقعی روایت نہیں۔

فوق بیانیہ (Meta Narrative) سے مابعد جدیدیت کے انکار نے اس مرد مرکزی اور

روایت کے جبر کو بالکل نمایاں کر دیا ہے۔ ادب میں اپنے سے مختلف یا ''غیر'' کو جبراً خارج کیے جانے کے اس منصوبے سے انکار کے بعد یہ مجبوری باقی نہ رہی کہ جنس کے اعتبار سے مختلف مثلاً نسا، یا Gay بھی اپنے اظہار کے لیے شاعری کے اسی نصاب کے پابند ہوں۔ اردو میں Gay شاعری کی صرف ایک مستند آواز ہے لیکن تانیثی شاعری نے اب باقاعدہ ایک روایت کی شکل اختیار کر لی ہے۔ تانیثی شاعری کے متعلق اس حقیقت کا اظہار ضروری ہے کہ یہ کوئی متحد، متعین اور یک رخی روایت نہیں۔ اس کی متعدد شکلیں ہیں اور ہر ایک کے پاس اپنا جواز ہے۔ تاہم جن دو بڑی روایتوں نے ادب میں مقبولیت پائی ہے ان میں سے ایک کا تعلق عورت کی Biology سے ہے اور دوسری کا ان صفات سے جو عورت کے معاشرتی تصور کے گرد مرد مرکزی معاشرے نے وضع کر لیے ہیں۔ جسم یا جنس کی بنیاد پر فرق قائم کرنے کے معنی تفریق و امتیاز کے ایک متبادل Paradigm کی تعمیر ہے جسے فوق بیانیہ کا انکار پہلے ہی رد کر چکا ہے۔ دریدا نے اپنے ایک انٹرویو میں اس نقطۂ نظر سے پیدا ہونے والے مسائل کی طرف اشارہ بھی کیا ہے۔

> ".........For me deconstruction is a certain thinking of women which does not however want to immobilize itself in - feminism, I believe feminism is necessary. Femenism has been necessary and is still necessary in certain situations. But at a given moment to close one self in feminism is to reproduce the very thing one is struggling against."

تانیثیت کی دوسری شکل مابعد جدیدیت کی روح سے نسبتاً زیادہ قریب ہے۔ اس کے مطابق عورت سے منسوب کی جانے والی تمام صفات متون کی تراشی ہوئی تعمیر ہے تا کہ اسے محیط پر رکھ کر ادب کے مرکزی دھارے سے الگ کیا جا سکے۔ تانیثی ادب اس تفریق سے تشکیل پانے والی توافقی تعمیر (Hierarchy) سے انکار کرتا ہے۔ شفیق فاطمہ شعریٰ کے مصرعے ہیں:

''ہتھیلیوں پہ تتلیوں کا رنگ/ ذرا سا جس نے مل لیا/ وہی اجنتہ حیات کا/ بہ زعم خویش آفریدگار/ مگر حیاتیات ونفسیات و وضعیات/ لگا سکے نہ قدغن سکوت/ چہکتے ہی رہے طیور صبح وشام/ چہکتے ہی رہیں گے بے شعور/ یہ صبح وشام کا لزوم بھی

عجیب / کہ عقل دنگ ہے۔" (حضارت جدید)

اردو کی ابتدائی تانیثی شاعری میں مرد مرکزی روایت کی تردید کا لہجہ قدرے شدید ہے۔ خصوصاً سارا شگفتہ کی نظموں میں اور یہ فطری بھی ہے کہ سارا کی شاعری ایک پدری نظامِ معاشرت میں عورت کی صورت حال کی کامیاب تشکیل ہے:

"مجھے شوہر کی مفلس نگاہوں سے / ایک لباس کی امید رہتی / کیوں کہ مجھے خبر تھی کہ میں ایک ننگی بیوی ہوں...... / ننگی نہ ہوتی تو بے کفن بچے کی ماں کیسے ہوتی / زمین سے ہٹوں تو تمہاری طرف آؤں / علم اتنا کہ کتابوں میں دفن تھا / اس سے بات کرنے کے لیے / مجھے اسے قبر سے نکالنا پڑتا۔"

(کانٹے پر کوئی موسم نہیں آتا)

اب سارا سے اس علم کی حقیقت سنیے:

"مین جو سوہنی کا گھڑا اٹھائے ہوئے تھی / اپنا نام لیلیٰ بتا چکی تھی / میں نے کہا / لیلیٰ مجمع کی باتیں میرے سامنے مت دہراؤ / تنہائی بھی کوئی چیز ہوتی ہے / شیکسپیئر کے ڈراموں سے اس نے چن چن کر ٹھیکے لگائے / مجھے تنہا دیکھ کر / سارتر، فرائڈ کے کمرے میں چلا گیا / وہ اپنی تھیوری سے گر گر پڑتا / میں سمجھ گئی اس کی کتاب کتنی ہے / لیکن بہرحال سارتر تھا / اور کل کو مجمع میں بھی ملنا تھا / میں نے بھیڑ کی طرف اشارہ کیا تو بولا / اتنے سارے سارتروں سے مل کر تمھیں کیا کرنا ہے / اگر زیادہ ضد کرتی ہو تو اپنے وارث شاہ / ہیر سیال کے کمرے میں چلے چلتے ہیں / سارتر سے استعارہ ملتے ہی / میں نے ایک تنقیدی نشست رکھی / میں نے آدھا کمرہ بڑی مشکل سے حاصل کیا تھا / سو پہلے آدھے فرائڈ کو بلایا / پھر آدھے راں بو کو بلایا / آدھی آدھی بات پوچھنی شروع کی / جان ڈن کیا کر رہا ہے / سیکنڈ ہینڈ شاعروں سے نجات چاہتا ہے / چوروں سے سخت نالاں ہے / دانتے اس وقت کہاں ہے / وہ جہنم سے بھی فرار ہو چکا ہے / اس کو شبہ تھا / وہ خواجہ سراؤں سے زیادہ دیر مقابلہ نہیں کر سکتا / اپنے پس منظر میں / ایک کتا مسلسل بھونکنے کے لیے چھوڑ گیا / اس کتے کی خصلت کیا ہے / بیاترچے کی یاد میں بھونکے جا رہا ہے / تمھارا تصور کیا کہتا ہے / سارتروں کے تصور کے لحاظ سے / اب اس کا رخ گوئٹے کے گھر کی طرف ہو گیا ہے۔" (آدھا کمرہ)

ان دو اقتباس سے سارا کی جھنجھلاہٹ یا اس کے تخلیقی کمال کا اندازہ نہیں ہو سکتا، لیکن یہ تو بالکل صاف ہے کہ سارا کی نظموں میں معاشرتی دباؤ کی شدت جگہ جگہ متن کی ادبی وضع کی پابندی سے انکار کرتی معلوم ہوتی ہے، مگر اس کے ساتھ ہی تخیل کی پرواز فکر کے روشن اظہار اور استعارے کی تجرید کے مقابلے میں ایک کنایاتی اور رمزی اسلوب جو کسی حد تک دوہری دھار رکھتا ہے، ان نظموں میں بہت نمایاں ہے۔ Barbra-Jhonson کے نزدیک زبان کا دوہرا کردار اور اس کی غیر قطعیت خود عورت کی صفات ہیں۔ اس لیے اکثر تانیثی نقادوں نے اظہار کی ایک خاص طرز کی تشکیل پر زور دیا ہے۔ Helen-Cixous کا خیال ہے کہ مرد مرکزی روایت کی قائم کردہ ترجیحات سے نجات کا صرف یہ طریقہ ہے کہ ایک نئی تجرباتی زبان جسے وہ Ecriture Feminismo کہتی ہے خلق کی جائے۔ یہ زبان رمزی، مبہم اور مادی ہی ہوگی۔ مزید کہ زبان صرف خواتین کا ذریعہ اظہار نہ ہوگی بلکہ مرد بھی یہی زبان لکھ رہے ہوں گے۔ سارا شگفتہ کے یہاں موجود مروج لسانی نظام کی نارسائی کا احساس خود ان کے متن مرتب کرنے کے طریقے میں ظاہر ہے مگر بعض جگہ انھوں نے اس نارسائی کا ذکر بھی کیا ہے:

"میرے جذبے اپاہج کر دیے گئے ہیں/ میں مکمل گفت گو نہیں کر سکتی/ میں
مکمل ادھار ہوں....../ کاش میری آنکھیں آزاد ہوتیں۔"

یہ مرد مرکزی روایت تلے دبی ایک شاعرہ کے اس ملبے سے نکلنے کی انتہائی (Extreme) کوشش ہے۔ اس لیے وہ اکثر جگہ اپنے متن کے غیر حوالہ جاتی کردار پر قابو نہ رکھ سکیں، اس کے باوجود مفرد مصرعوں کی مدد سے تیار کیے گئے متن کی رمزی کنایاتی بافت، انوکھی ہے اور متبادل اظہار کی صریح کوشش معلوم ہوتی ہے۔

Barbra Jhonson تانیثی تحریک کے بعض علم برداروں کی طرح صرف احتجاج یا صرف نفی کی قائل نہیں۔ وہ جنس کی تفریق کا احترام کرتی ہے اور صرف تفوق اور امتیازات کے اس نظام سے انکار کرتی ہے جو ایک صنف کو دوسرے پر فوقیت دیتا ہے، اس لیے ان کے خیال میں نفی اور احتجاج کے مقابلے میں تانیثیت کو خود اپنے لیے اثبات کے رویے کی ضرورت ہے، باربرا جانسن کے الفاظ میں:

"The difficulty for women is un-blaming self repression and ambiguition and conciliation, and

reaching affirmation."

اردو کی خاتون شعرا کے یہاں ابھی یہ منزل نہیں آئی کہ ان میں اپنے اثبات کا رجحان پیدا ہو، لیکن تانیثیت کا مقصود بہ قول باربرا جانسن یہی ہے کہ عورت اپنے وجود کی برکتوں کا اثبات کر سکے۔

افتخار نسیم اردو میں Gay شاعری کی تنہا واضح آواز ہے۔ افتخار نسیم اپنی جنسی شناخت کے لیے کوئی خود ساختہ جواز پیش نہیں کرتے۔ بس وہ جیسے ہیں، وہی ان کی جبلت ہے، جسے بیان کرنا ان کے لیے اپنی شناخت کو دریافت کرنا ہے لیکن یہ ایک استعبادی صورت حال ہے۔ اپنی جس شناخت کے اظہار میں ان کی نجات ہے وہی ان کا عذاب بھی ہے:

آؤ میرے پاس آؤ
میری آنکھوں میں جھانکو
کہ ہم آج کی کشتیِ نوح کے

وہ مسافر ہیں
جنھیں جرمِ الفت میں واپس
طوفان میں لوٹ جانا پڑے گا

استعباد (Paradox) کی دوسری صورت ان کی نظم ''منافقت'' میں ہے۔ ایک شخص افتی سے محبت کرتا، اس کے ساتھ سوتا اور جذبات کی آسودگی سے بہرہ ور ہوتا ہے مگر ساتھ میں یہ بھی کہتا ہے کہ اگر تو عورت ہوتی تو میں تجھ سے شادی کر لیتا۔ منافقت Hetro Sexual اطوار کا عکس آئینہ ہے۔ بے وفائی کی ایک ایسی مثال جس کے جواز معاشرے میں رائج جنس کے تصورات میں موجود ہے۔ Gay شاعری کے لیے سب سے مشکل مسئلہ خود ''مرد'' کا Signifier ہے۔ مرد کا مدلول (Signified) اس کا جسم بھی ہے اور وہ صفات بھی جو ہماری تہذیب نے اس سے منسوب کر دی ہیں۔ یعنی جنس کی زبان میں نر اور اس کے تلازمے کے طور پر طاقت اور شجاع اور غالب۔ Gay کا مسئلہ یہ ہے کہ وہ Biology کی حد تک اس دال (Signifier) کا مدلول (Signified) ہے۔ لیکن تہذیب نے اس Signifier سے جو صفات منسوب کی ہیں، ان سے انکار کرتا ہے۔ اب بہ حیثیت Gay شاعر افتی کی ذمہ داری ہے کہ وہ اس دال (Signifier) کی تہذیبی صفات کو متبادل جنس کے تلازمات سے مربوط کرے۔ انھیں اپنے اظہار کے لیے ایسی زبان کی ضرورت ہے جو یا

تو تذکیر و تانیث کی ثنویت سے آزاد ہو یا جس میں متن، نفی سے اثبات برآمد کرسکتا ہو۔ افتی یہ تو سمجھتے ہیں کہ تثنیتی تخالف (Binary Opposition)، کے یہ صنفی صیغے اب ان کے لیے بے معنی ہو گئے ہیں:

''مجھ کو علم ہے

میں تم سے کتنا الگ ہوں

مجھے آدھا کاٹ دو گے تو پھر بھی

ایک مکمل خالق ہوں

تذکیر و تانیث کے جھگڑے سے میں جدا ہوں

میں اس دور کا انسان ہوں

میں نرمان ہوں''

لیکن ''غزال'' اور اب ''نرمان'' پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ اپنی صنفی شناخت کے لیے Gay شاعری کو زبان کا پورا مزاج بدلنا ہوگا۔ Phallocentric اور Hetrosexual روایت سے انکار کا ایک صیغہ تانیثی ادب کے پاس تو بہ ہر حال تھا، یعنی مذکر کے مقابلے میں مونث اور فکر و تجرید کے مقابلے میں حسی تلازمے، مگر افتی کے پاس تو تانیث کا صیغہ بھی نہیں۔ انھیں اپنے مرد جسم کی نسائیت کے لیے ابھی اپنی زبان خلق کرنی ہے یا اس Phallocentric زبان کی تہذیبی تعمیر کو اتنا نرم کرنا ہے کہ اس کی تذکیر میں تانیث چھلکنے لگے اور یہ کام اتنا آسان بھی نہیں۔

پچھلی نصف صدی میں نمایندگی کے بجائے متن کی تشکیلی قوت پر توجہ، ورائے متن کسی منصرم قوت کی مرکزیت پر انحصار کے بجائے متن کے لسانی رابطوں سے نمو کرنے والی کثرت، تنوع اور ہمہ جہتی کو جو اہمیت بہ تدریج حاصل ہوتی جا رہی ہے، وہ کسی بھی زبان کے لیے اطمینان بلکہ افتخار کی بات ہے۔ احتیاط صرف اس کی کرنی چاہیے کہ بہ قول دریدا فوقیت کی تمام شکلوں کا انکار کرتے ہوئے ہم تفوق کے نئے سلسلے نہ مرتب کرلیں کہ متن کو التوا اور تفریق میں قائم کرنا بہت بے دار ذہن اور گہرے لسانی شعور کا تقاضا کرتا ہے۔

☆☆☆

ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی

نوآبادیاتی فکر اور اردو کی ادبی و شعری نظریہ سازی○

اردو میں ادبی تنقید کی تاریخ گذشتہ سو سال کے عرصے میں جن انقلاب آفرین تبدیلیوں سے دوچار ہوئی ہے، اس کے نتیجے میں یہ بات بڑی آسانی سے کہی جاسکتی ہے کہ اردو کے ادبی اور شعری سرمائے کی تفہیم اور اچھی یا بری شاعری کی پہچان کے پیمانے دوسری ترقی یافتہ زبانوں میں لکھی جانے والی تنقید کے برابر رکھے جاسکتے ہیں۔ اس سو سال کے عرصے میں مغرب کے ادبی اور تنقیدی رویوں نے ہمارے ادب کی تفہیم کو بھی غیر معمولی طور پر متاثر کیا اور اس کی خوبیوں کی نشان دہی کرنے میں بھی اہم کردار ادا کیا ہے لیکن اس پورے زمانے میں ہم نے مشکل سے ہی پیچھے پلٹ کر یہ دیکھنے کی کوشش کی کہ ہم نے اپنے ادب اور تہذیب کو سمجھنے اور اس کی حیثیت متعین کرنے کی خاطر جو اصول و معیار متعین کیے وہ کس حد تک ہمارے اپنے کلاسیکی سرمائے سے اخذ کیے گئے تھے اور نہ اس بات کی پروا کی کہ ان اصول و معیار میں وہ کون سے عناصر شامل ہوتے رہے جن کے باعث ہمیں اپنے کلاسیکی سرمائے میں نقائص ہی نقائص نظر آئے۔ گذشتہ برسوں میں نوآبادیاتی فکر کے حوالے سے مشرق و مغرب کی مختلف زبانوں میں اپنی ادبی تاریخ پر نظر ثانی کرنے اور ادب کو تہذیبی و ثقافتی اظہار کے طور پر دیکھنے کا جو سلسلہ شروع ہوا ہے، اس کے نتیجے میں تہذیبی سیاق و سباق میں ادبی نظریہ سازی کے محرکات کا مطالعہ ایک خاص اہمیت کا حامل ہو گیا ہے۔

سنہ ساٹھ کی دہائی میں فرانز فینن کی کتاب The Wretched of the Earth نے لوگوں کی توجہ اس بات کی طرف مبذول کرائی کہ تیسری دنیا کے پس ماندہ ممالک بالخصوص وہ ممالک جو برطانوی یا مغربی استعمار کے زیر نگیں رہے، ان میں مغربی فکر کے زیر اثر خود اپنی تاریخ اور اپنے ماضی کے مطالعے کا انداز کس طرح حکمراں طاقت اور اقتدار کے تابع رہا۔ اور ان ملکوں میں اپنے

○ [illegible] یونیورسٹی آف سرگودھا۔ ۲۰۰۳ء

ماضی اور حال کی تاریخ کو نئے سرے سے لکھنے کے کیسے کیسے رویے سامنے آئے۔ ستر کی دہائی میں ایڈورڈ سعید کی Orientalism نے اس اندازِ فکر کو زیادہ مربوط اور فکری اعتبار سے منضبط انداز میں پیش کرنے کی کوشش کی۔ ایڈورڈ سعید نے اپنی کتاب میں فوکو کے نظریۂ صداقت، نظریۂ عمل اور نظریۂ اقتدار کے ارتباط سے استفادہ کرتے ہوئے اس بات کا احساس دلایا کہ محکوم قوم کے اعمال، اندازِ فکر اور اظہاری وسائل کو کیوں کر مقتدر قوموں نے سیاسی کنٹرول کے وسیلے کے طور پر استعمال کیا؟ اس کا تجزیہ کرنے کے دوران برطانوی نوآبادیات میں مذہب، تہذیب، تاریخ، ادب اور سماجی مطالعات کے نہایت وسیع اور متنوع سلسلے کا احاطہ کیا گیا ہے، لیکن یہاں صرف اس پہلو سے سروکار رکھنے کی کوشش کی جائے گی جس کا تعلق ادبی تاریخ اور ادبی و شعری نظریہ سازی کے محرکات وعوامل سے ہے۔

انیسویں صدی کا نصف آخر اردو کے شعر وادب کی نظریہ سازی کے ضمن میں بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ ۱۸۵۷ء کے بعد کے زمانے میں اردو تنقید تذکرہ نویسی کے دور سے باہر نکلی۔ اسی زمانے میں اردو کے کلاسیکی ادبی سرمایے کے مربوط اور مبسوط جائزے کا سلسلہ شروع ہوا۔ اور اسی دور میں مغرب کے بعض ادبی نظریات اور تنقیدی رویوں کو عالمی اور آفاقی اصول ومعیار کی حیثیت حاصل ہوئی۔ اس اندازِ فکر کے اثرات اتنے ہمہ گیر اور دوررس ثابت ہوئے کہ تقریباً سو سال تک اردو کے نظریۂ شعر وادب میں مغربی فکر کو واحد تفہیمی طریق کار اور اندازِ مطالعہ کے طور پر استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ نتیجے کے طور پر کسی نے اردو کی شعری اصناف میں زوال آمادگی کے عناصر تلاش کیے، کسی نے قصیدہ، مثنوی اور مرثیے کو از کار رفتہ قرار دیا، کسی نے ہماری شاعری کی سب سے توانا اور مستحکم صنف غزل کو مغربی نظم گوئی کے پیمانوں پر پرکھنے کی کوشش کی، کسی نے اردو شاعری کے بڑے حصے کو جاگیردارانہ معاشرے کی عکاسی کا نام دیا، کسی نے شاعری کو محض سماجی اظہار کے طور پر دیکھنے کا انداز اختیار کیا اور اس کے ردعمل میں دوسرے حلقے نے ادب میں جنسی اور نفسیاتی محرکات کی اہمیت منوانے کی کوشش کی۔ نوبت یہاں تک پہنچی کہ کبھی مغرب کی رومانی شعری تحریک کے زیر اثر مرتب ہونے والے اصولوں کو قطعی اصولوں کا اعتبار حاصل ہوا، کبھی ہر طرح کی شاعری کو ''شاعری کی تین آوازوں'' کے چوکھٹے میں رکھ کر دیکھنے کو مقبولیت حاصل ہوئی اور کبھی علامت، تناؤ، قولِ محال اور ابہام کو ہر فنی اظہار کی کلید بلکہ بسا اوقات فکشن تک کی تفہیم کے ایسے وسیلوں کے

طور پر استعمال کیا گیا، گویا یہی اندازِ مطالعہ ناگزیر آفاقی طریقِ کار ہو سکتا ہے۔ جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا کہ تنقید کے مغربی اصول وضوابط اور شعری تدابیر نے اردو میں ادبی تفہیم اور تعیینِ قدر کو یقینی طور پر نئی بلندیوں سے آشنا کیا، مگر افکار و نظریات کی ہماہمی میں اس بات سے یکسر صرفِ نظر کیا گیا کہ ادب کے کون سے نظریات ایسے تھے جو ہماری اپنی تہذیب و ثقافت سے اخذ کیے گئے تھے، جس تہذیب و ثقافت کی قدروں کو اردو کے کلاسیکی سرمائے کی ریڑھ کی ہڈی کی حیثیت حاصل تھی، اور ان نظریات میں کون سے ایسے عناصر شامل ہوئے جن کا ہماری ثقافتی قدروں سے دور کا بھی واسطہ نہ تھا۔ چوں کہ مغرب کی نقالی میں ہم نے مغربی تصورِ کائنات کے زائیدہ معیاروں اور اصولوں کو مشرقی، بالخصوص اردو اور فارسی کے شعری سرمائے کی پرکھ کے لیے استعمال کیا، اس لیے اردو کے کلاسیکی سرمائے کو ہم نے ساقط الاعتبار ٹھہرایا اور سوائے مایوسی کے اور کچھ ہمارے ہاتھ نہ آیا۔ ظاہر ہے کہ ان سوالات کا جواب ہمیں اردو تنقید کی موجودہ صورت حال میں نہیں بلکہ اس کے محرکات میں ملے گا۔ اس کے جواب کے لیے ہمیں سو سال پیچھے کی طرف مڑ کر دیکھنا ہوگا اور ان عوامل کا تجزیہ کرنا ہوگا جن کی تشکیل میں سرسید، حالی، محمد حسین آزاد اور شبلی جیسے بنیاد گذاروں کا رول سب سے زیادہ اہم اور نمایاں ہے۔ اس لیے کہ ادبی نظریہ سازی اور تاریخ نویسی میں ان ہی بزرگوں کی قائم کردہ روایت بعد کے تنقیدی رویوں کے لیے غیر معمولی طور پر اثر انداز ثابت ہوئی، اور ''آبِ حیات''، ''مقدمہ شعر و شاعری''، ''شعر العجم'' اور قدرے بعد میں ''کاشف الحقائق'' نے نظریۂ شعر کے ارتقا کے رخ کو متعین کیا۔

مغربی استعماریت کو حتمی اور کلی حیثیت یوں ۱۸۵۷ء میں حاصل ہوئی مگر اس نے پہلے کی لسانی خدمات اور تعلیمی پالیسی نے مغربی تہذیب کی برتری کا اعتبار قائم کرنا شروع کر دیا تھا۔ فورٹ ولیم کالج، رائل ایشیاٹک سوسائٹی، اورینٹل سیمنری، دہلی کالج، کلکتہ مدرسہ اور بنارس اور آگرہ کے کالجوں کی ظاہری مشرقیت پسندی اور تعلیمی خدمات نے ایک ایسی فضا قائم کر دی تھی کہ ایک بڑے علمی حلقے کو اس نوع کا کوئی برطانوی اقدام نہ صرف یہ کہ شک و شبہے سے بالاتر نظر آنے لگا تھا بلکہ اس نوع کے اقدامات میں ہی اس پس منظر میں ہندوستانی عوام، بالخصوص مسلمانوں کو ۱۸۵۷ء کی مایوس کن فضا سے باہر نکالنے کی ہر تدبیر کا سرسید اور ان کے معاصرین کو قومی اور اجتماعی مفاد کے عین مطابق نظر آنا ایک فطری ردِّعمل تھا۔ برطانوی سامراج اس نوع کے اداروں کے ذریعے

ہندوستان میں علم وثقافت کا کیا رخ متعین کرنا چاہتا تھا، یہ بات سیاسی، سماجی اور قومی اعتبار سے مطالعے کا ایک بالکل الگ موضوع ہوسکتا ہے تاہم ہندوستانی تہذیب اور اردو ادب کی تاریخ کے سیاق وسباق میں یہ بات بہت واضح ہے کہ سرسید اور ان کے معاصرین کے لیے اس نوع کی برطانوی کوششیں غیر معمولی طور پر اطمینان قلب کا باعث تھیں۔ اس صورت حال سے اس بات کا اندازہ ضرور لگایا جاسکتا ہے کہ اس وقت کے دانش ور طبقے کے رویے، ریاست اور اقتدار کے کس حد تک تابع ہوگئے۔ اس لیے سرسید نے تہذیب وثقافت کے جو معنی متعین کیے اس میں عقلیت پسندی اور مغربی تجربیت کو مرکزی حیثیت حاصل ہوئی۔ ان کی فطرت پسندی بھی اس تجربیت کی زائیدہ تھی۔ سرسید کے اس انداز فکر کا مسلمانوں کے مذہبی حلقے پر کیا ردعمل ہوا اس کا اندازہ علما کی آراء، فتووں اور شعری اظہار کی سطح پر اکبرالہ آبادی کی شاعری سے لگایا جاسکتا ہے۔ اس کا ایک مطلب یہ بھی ہے کہ ایسا نہیں کہ برطانوی اقتدار کی طرف سے رائج کیے جانے والے فکری اور تہذیبی رویوں کے سلسلے میں مزاحمت کا انداز اختیار نہیں کیا گیا۔ البتہ یہ ضرور ہوا کہ ادبی اور علمی نظریات کی بنیاد پر منظم انداز میں مزاحمت نہ ہونے کے برابر ہوئی۔ تہذیبی اور مذہبی طور پر سرسید نے اپنے اندازِ فکر کا جواب مسلمانوں کی بعض تعقل پسند تحریکوں میں ڈھونڈا۔ انھوں نے مسلمانوں کے فرقہ، معتزلہ کے مذہبی شارحین کو نمونہ سمجھا اور غیر روایتی علما زمخشری کی تفسیر ''الکشاف'' اور کسی حد تک شاہ ولی اللہ محدث دہلوی کی مجددانہ کوششوں کو اپنا طریق کار اور تاریخی جواز بنایا۔ اس طرح کہا جاسکتا ہے کہ انھوں نے برطانوی نظام کے امپریل ایجنڈا کو روبہ عمل لانے میں شعوری یا غیر شعوری طور پر نہایت منظم اور موثر کردار ادا کیا۔ سرسید کا تصور ادب بھی ان کے تصور تہذیب کا ایک حصہ تھا، اس لیے اپنے زمانے میں وہ ادبی نظریہ سازی کی مغربی کوششوں کا خیر مقدم کرتے اور اپنے ماضی کے ادبی سرمایے سے بے اطمینانی کا اظہار کرتے نظر آتے ہیں۔

جہاں تک خالصتاً ادبی فکر کا سوال ہے تو اس کی تبدیلی کا سب سے نمایاں اظہار کرنل ہالرائڈ اور محمد حسین آزاد کی نظم جدید کی تحریک کے ذریعہ سامنے آیا۔ انجمن پنجاب کے پلیٹ فارم سے محمد حسین آزاد کی تقریر ''کچھ نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات'' اور خود کرنل ہالرائڈ کے بیانات سے ان محرکات وعوامل کا اندازہ بخوبی لگایا جاسکتا ہے جو استعماریت کا بنیادی لائحہ عمل تھا۔ اپنی تقریر میں محمد حسین آزاد نے نہایت رقتِ قلب کے ساتھ اردو شاعری کے نقائص کا اعتراف کیا

اور انگریزی شاعری کی تقلید کو واحد راہ نجات بنا کر پیش کیا۔ انھوں نے کہا کہ:

"تمھارے بزرگ اور تم ہمیشہ سے نئے مضامین اور نئے انداز کے موجود رہے مگر نئے انداز کے خلعت و زیور جو آج کے مناسب حال ہیں اور انگریزی صندوقوں میں بند ہیں کہ ہمارے پہلو میں دھرے ہیں اور ہمیں خبر نہیں۔ ہاں صندوقوں کی کنجی ہمارے ہم وطن انگریزی دانوں کے پاس ہے۔"

محمد حسین آزاد نے اس پر بس نہیں کیا، انھوں نے غزل کی روایتی شاعری کو پوری اردو شاعری کی زبوں حالی کے نمونے کے طور پر پیش کیا اور مسلسل بیان کی اہلیت رکھنے والی تمام شعری اصناف سے صرف نظر کرتے ہوئے انگریزی نظموں کی تقلید اور دوسرے لفظوں میں مغربی تہذیب و داب کا اعتراف کچھ اس طرح کیا کہ ان کو اپنی شعری روایت شرمناک حد تک بے وقعت نظر آئی۔ انھوں نے اس اعتراف کے ساتھ اردو والوں کو اپنے طنز کا نشانہ بنا کر کہا:

"جب میں زبان انگریزی میں دیکھتا ہوں کہ ہر قسم کے مطالب و مضامین کو نثر سے زیادہ خوب صورتی کے ساتھ نظم کرتے ہیں کہ کلام میں جان ڈالتے ہیں اور مضمون کی جان پر احسان کرتے ہیں، لیکن ہمیں کیا' سن کر ترسیں، اپنے تئیں دیکھ کر شرمائیں، کاش ہم جو ٹوٹی پھوٹی نثر لکھتے ہیں، اتنی قدرت نظم پر بھی ہو جاوے جس کے اعلیٰ درجے کے نمونے انگریزی میں موجود ہیں۔"

آزاد کے ان بیانات کی بنیاد اگر صرف ان کی اپنی ذہنی اختراع ہوتی، جب بھی کوئی بات نہ تھی مگر جب ہماری نگاہ کرنل ہالرائڈ کی تقریر کے ان الفاظ پر پڑتی ہے جو محافل مشاعرہ میں سنائی گئی تو حقیقت حال زیادہ صاف ہو جاتی ہے اور پتا چلتا ہے کہ آزاد کی زبان سے بھی درحقیقت ہالرائڈ کی آواز سنائی دیتی ہے:

"آپ غور کریں کہ ہمارے دیہاتی مدارس میں ایک منتخبات اردو نظم جس میں اخلاق و نصیحت اور ہر ایک کیفیت کی تصویر کھینچی ہو، درس میں داخل نہیں ہو سکتی۔ کیا اس قسم کا انتخاب سودا، میر تقی میر، ذوق غالب کی تصانیف سے مرتب ہو سکے گا؟ تو حسب الہدایت دریافت کیا جاتا ہے کہ شعرائے زمانہ حال سے خاص مدارس کے لیے ایک ایسی تصنیف کا کام سرانجام ہو سکتا ہے یا نہیں؟ اگر اس طور پر مدارس سرکاری کے وسیلے

سے دیسی نظم کا رواج عام ہو جائے اور واہیات نظم جو بالفعل بہت رائج ہے، ختم

ہو جائے تو بڑی اچھی بات ہوگی۔"

ہالرائڈ کی اس تقریر میں اردو شاعری کے سرمائے کو بہ نظر تحقیر دیکھنے کا جو رویہ ملتا ہے اس میں ہندوستانیوں کو عام فہم، سہل اور سطحی انداز کی شاعری فراہم کرنے پر زور ہے۔ اور ساتھ ہی سودا، میر غالب اور ذوق جیسے شعرا کے کلام کو فروتر ثابت کرنے کا وہ ہتک آمیز رویہ موجود ہے جو ماضی قریب تک کے ادبی اور تہذیبی سرمائے کو قابل نفریں بتانے کے مترادف ہے۔ کلاسیکی ادب کے انتخاب کو واہیات قرار دے کر اس کا تدارک انگریزی شاعری کے انداز کی ان نظموں سے کرنے کا مشورہ دیا گیا ہے جس کے لیے طفل تسلی کے طور پر "دیسی نظم" کا عنوان استعمال کیا گیا ہے۔ محمد حسین آزاد اپنی تقریر میں ہالرائڈ کے ان خیالات کی محض توثیق نہیں کرتے بلکہ اپنے شعری سرمائے پر شرمندہ ہونے اور انگریزی جیسی نظموں کے لیے ترسنے تک کے الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ جب آزاد کی تقریر اور انجمن پنجاب کے مناظرے کی خبریں شایع ہوتی ہیں تو سرسید بھی آزاد کے نام اپنے ایک خط میں ان کاوشوں کا خیر مقدم اس طرح کرتے ہیں۔

"میری نہایت قدیم تمنا اس مجلس مشاعرہ سے بر آئی میں مدت سے چاہتا تھا کہ ہمارے شعرا نیچر کے حالات کے بیان پر متوجہ ہوں...... ضرور ہے کہ انگریزی شاعری کے خیالات اردو زبان میں ادا کیے جائیں۔"

نیچر کے حالات سے سرسید کی مراد کیا تھی اور نیچر، حقیقت نگاری، عقلیت پسندی اور تجربیت کے اشتراک سے سرسید کس طرح کا تہذیبی اور ادبی شعور عام کرنا چاہتے تھے، اسے سرسید کے اس تصور تہذیب کے تناظر میں زیادہ بہتر طریقے سے سمجھا جا سکتا ہے جس تصور کو انھوں نے مذہبی، سماجی، تعلیمی اور ادبی نظریات کے ساتھ مربوط کر کے ایک مرتب نظام فکر میں ڈھالنے کی کوشش کی تھی۔ یہاں صرف ایک حوالہ کافی ہوگا جس میں ڈاکٹر سید ظفر حسین نے اپنی کتاب "سرسید اور حالی کا تصور فطرت" میں طویل تجزیاتی جائزے کے بعد اپنا نتیجہ اس طرح پیش کیا ہے:

"سرسید پہلے مسلمان تھے جنھوں نے مغربی افکار کو مسلمانوں سے قبول کروانے کی خاطر مہم چلائی اور یک منظم تحریک کی بنیاد ڈالی...... اور یہ کہ...... سرسید کی تمام خیال

آرائیوں کی بنیاد دو لفظوں پر تھی، ایک تو فطرت دوسرے عقل۔ فطرت کو انھوں نے خصوصیت کے ساتھ ہر چیز کا معیار بنایا تھا۔ الخ......''

لیکن جہاں تک ادبی نظریہ سازی کا سوال ہے تو اصولی طور پر محمد حسین آزاد کے مختلف بیانات اور اطلاقی طور پر ان کی کتاب ''آب حیات'' نے امپریل ایجنڈا کو کامیابی کے ساتھ بروئے عمل لانے میں نمایاں ترین رول ادا کیا۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے ''آب حیات'' کے حوالے سے ادبی استناد بندی، نظریہ سازی اور تاریخ نویسی کی تہ نشیں موجوں کی شناخت کی نہایت عالمانہ کوشش کی ہے اور امپریل ایجنڈا کو آزاد کے ذریعہ کامیاب ہوتے ہوئے دکھایا ہے۔ انھوں نے تمہید کے طور پر یہ بات واضح کی ہے کہ برطانوی سامراج ہندوستان میں کس طرح کا مثالی انسان پیدا کرنا چاہتا تھا۔ اس ضمن میں انھوں نے مرزا ہادی رسوا کے ناول ''شریف زادہ'' کے نیم خود سوانحی کردار مرزا عابد حسین کی مثال پیش کی ہے جس کو رسوا نے انگریزوں کے وفادار، سیاسی طور پر درست، اخلاقی اعتبار سے مکمل سرکاری ملازمت سے وابستہ اور اردو شاعری جیسی کسی دیسی چیز کو ناپسند کرنے والے شخص یا کردار کی استناد بندی میں ''آب حیات'' کے ذریعے آزاد نے وہی رول ادا کیا جس طرح کا رول مرزا عابد حسین جیسا کوئی شخص ادا کر سکتا تھا۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

> ''آب حیات'' کے بیانات کے باعث اردو کے ادبی حلقوں میں اپنے شعری سرمایے کے تئیں احساس کمتری بلکہ احساس جرم پیدا ہوا اور اس رجحان کو تقویت ملی کہ گویا یہ پورا ورثہ ہمارے لیے نقصان دہ اور قابل تنسیخ ہے۔''

نوآبادیاتی فکر کی ترویج واشاعت کے معاملے میں محمد حسین آزاد کے استغراق کا یہ عالم ہے کہ جدید نظم کی پوری تحریک میں ان کی نگاہ سے نظم نگاری کی وہ اردو روایت یکسر اوجھل ہو جاتی ہے جس کی مثال کے طور پر قلی قطب شاہ سے لے کر نظیر اکبر آبادی تک کی کاوشوں کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ آزاد نے اپنی تحریک میں ویسے تو مثنوی کی ہیئت کو موزوں اور مناسب سمجھا اور استعمال کیا لیکن اردو نظم کی روایت میں شامل مثنوی اور شہر آشوب اور خود نظم کی مختلف اور متنوع ہیئتوں میں پیش کیے جانے والے نمونوں سے اغماض برتا۔ اس ضمن میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ نظم نگاری کے جو قابل توجہ اور اہم نمونے نظیر اکبر آبادی نے پیش کیے تھے، ان کو دانستہ اور سوچے سمجھے منصوبے کے تحت نظر انداز کیا گیا۔ کہنے کو تو ادبی تاریخ نگاری میں اس کا سبب یہ پیش کیا گیا کہ

نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ کی کتاب ''گلشن بے خار'' میں نظیر کو بازاری اور سوقی شاعری قرار دیئے کے بعد نظیر کی شاعری کو اردو کے اشرافیہ نے ٹاٹ باہر کر دیا تھا۔ اگر یہ انداز آزاد نے محض ادبی تاریخ نگاری میں اختیار کیا ہوتا تو وہ اتنی اہم بات نہ ہوتی، مگر یہی بات انجمن پنجاب کی نظم جدید کی تحریک سے متعلق لیکچروں اور بیانات کے لیے اس اعتبار سے بنیادی نوعیت کی حامل تھی کہ ہالرائیڈ یا آزاد یا حالی جس نوع کی نظموں کی ترویج میں مصروف تھے، اس کی روایت نظیر کے یہاں موجود تھی جس کو صرف نام نہاد اخلاقی تصور کی بھینٹ چڑھانے کی کوشش کی گئی۔

الطاف حسین حالی نے ''مقدمہ شعر وشاعری'' میں اصولی اور اطلاقی دونوں اعتبارات سے ادبی نظریہ سازی، روایت کے جس شعور اور جس وقت نظر کے ساتھ کی ہے وہ ہماری نگاہوں سے مخفی نہیں، لیکن حالی بھی جس طرح پیروی مغربی کو اردو شاعری اور نئی معیار بندی کا پیمانہ بنا کر پیش کرتے ہیں وہ بھی غیر شعوری طور پر امپریل ایجنڈا کی تکمیل میں تعاون دینے کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ ادبی استناد بندی کے جو معیار ''آب حیات'' اور ''مقدمہ شعر وشاعری'' کے ذریعے قائم ہوئے ان کی ہمہ گیری نے آج تک ہماری تنقید کے ارتقا کو اپنی گرفت میں رکھا ہے۔ آزاد کی تاریخ نگاری میں ان کی زبان اور اسلوب بیان کا جو موثر اور توانا رول تھا، کم وبیش وہی رول حالی کی منطقیت اور استدلال نے ''مقدمہ شعر وشاعری'' کے ذریعے ادا کیا۔ محمد حسین آزاد ذاتی طور پر اپنے والد کے معتوب ہونے اور اپنے آپ کو معرض خطر میں پانے کے شکنجے میں کسے ہوئے تھے مگر حالی ذاتی اور نفسیاتی طور پر اس طرح کی کسی ذہنی اسیری کے شکار نہیں تھے۔ تاہم اپنی تمام مشرقیت پسندی، تہذیبی اور ثقافتی بیدار مغزی اور نیک نیتی کے باوجود امپریل ایجنڈا کے فروغ میں معاون و مددگار ثابت ہوئے۔ انھوں نے اقتدائے مصحفی و میر سے نجات حاصل کرنے اور پیروی مغربی کرنے کی جو وکالت اپنے ایک شعر میں کی تھی اس کو نظریاتی طور پر فروغ دینے کی کوشش کی۔ امپریل ایجنڈا کے نفاذ کا منصوبہ ایسا غیر دانش مندانہ نہ تھا کہ اس کے زیر اثر بغیر کسی دلیل اور حجت کے محکوم قوم کو اپنے ماضی اور اپنی روایت سے انحراف کا پیغام دے دیا جاتا۔ چناں چہ سب سے پہلے کلاسیکی ورثے کو بے وقت ثابت کرنے کی مہم روایت شناس اور کلاسیکی شعور رکھنے والے عالموں اور ادیبوں کے ذریعہ چلائی گئی اور بعد کے مرحلے میں راہ نجات کے طور پر مغربی فکر اور ادبی اصول و معیار کو آفاقی معیاروں کی حیثیت سے قبول کرنے کی تلقین کی گئی۔ حالی نے اچھے شعر، اچھے شاعر

اور شعر کی تاثیر سے متعلق جو بحثیں اٹھائیں، ان میں مغربی فکر کو مرکزی حیثیت سے پیش کیا گیا۔ شاعر کے لیے حالی تین شرطوں کو لازمی قرار دیتے ہیں۔ ایک یہ کہ وہ تخیل کا استعمال کرے۔ دوسرے تفحص الفاظ میں لگا رہے اور تیسرے یہ کہ مطالعہ کائنات میں مصروف رہے۔ یہ تینوں پیمانے انگریزی کے ادبی نظریات سے آئے تھے۔ ان پیمانوں کی پیش کش میں وہ جس طرح کی یک سرنفی کرتا ہے، اس باعث ان کو قصیدہ، مثنوی اور غزل کی روایت میں جو نقصائص نظر آتے ہیں، ان میں سے بیش تر کا تعلق مشرق کے تصور کائنات سے ہے۔ وہ سادگی، اصلیت اور جوش کو شاعری کی بنیادی خوبیوں کی حیثیت سے پیش کرتے ہیں، مگر ابن رشیق قدامہ، ابن خلدون اور دوسرے عربی اور فارسی کے مشرقی نظریہ سازوں کے نام لینے کے باوجود شاعری کی ماہیت کے سلسلے میں ان کو نظیر نہیں بناتے۔ وہ اپنی نظریاتی عمارت مغربی فکر کی بنیادوں پر استوار کرتے ہیں اور ملٹن کے حوالے سے سادگی، اصلیت اور جوش کو اس مدلل ان داز میں اچھی شاعری کا پیمانہ بنا کر پیش کرتے ہیں کہ ان کی نظریہ سازی مغرب کی رومانی تحریک کے نظریات سے ہم آمیز ہو جاتی ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ بعد کے اردو شاعروں میں اختر شیرانی، ساحر لدھیانوی اور مجاز کی شاعری سادگی، اصلیت اور جوش کے پیمانے سے زیادہ ہم آہنگ معلوم ہوتی ہے۔ اصلیت کی تعریف کرتے ہوئے انگریزی شاعری سے جو مثالیں وہ پیش کرتے ہیں، ان میں انھیں بہترین نمونہ بھی انگریزی کے رومانی شاعر ورڈز ورتھ کی شاعری میں ملتا ہے۔ ان کو ورڈز ورتھ کا کسی پھول کے مختلف اجزا کے نام معلوم کرنے اور اسا کو حقیقت اور ماہیت کے طور پر جاننے کا عمل، اصلی، اور مطالعہ کائنات کا نعم البدل نظر آتا ہے۔ حالی شعر کی خوبیوں کا معیار ملٹن کے بنائے ہوئے ان رہنما اصولوں کو قرار دیتے ہیں جو اسکول کی سطح کی تدریس کی خاطر نظموں کے انتخاب کے ضمن میں پیش کیے گئے تھے مگر وہ ان اصولوں کو علی الاطلاق قبول کر لیتے ہیں، اس کی تصدیق ایک یورپی محقق سے چاہتے ہیں۔ میکالے کی رائے کو سند کے طور پر پیش کرتے ہیں:

> "ملٹن نے ان (خوبیوں) کو چند لفظوں میں اس طرح بیان کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ شعر کی خوبی یہ ہے کہ سادہ ہو، جوش سے بھرا ہوا اور اصلیت پر مبنی ہو۔ ایک یورپین محقق ان لفظوں کی شرح اس طرح سے کرتا ہے...... جس مقناطیسی کشش کا ذکر اس محقق نے ملٹن کے الفاظ کی شرح میں کیا ہے۔ لارڈ میکالے کہتے ہیں کہ وہ خود ملٹن ہی کے بیان

میں پائی جاتی ہے۔"

واضح رہے کہ یہ وہی لارڈ میکالے صاحب ہیں جنھوں نے اپنی تعلیمی پالیسی کے لیے طریق کار کے استحال پر زور دیا تھا جس کے نتیجے میں ایسا ہندوستانی تعلیم یافتہ پیدا ہو سکے جو رنگ و نسل کے اعتبار سے ہندوستانی اور کردار اور روح کے اعتبار سے برطانوی سامراج کا نوآبادیاتی ماڈل ہوں۔ حالی نے اگر نظریاتی تعبیر کو یہیں تک محدود رکھا ہوتا، جب بھی کوئی خاص بات نہ تھی۔ وہ مغربی پیمانوں کی بنیاد پر محمد حسین آزاد ہی کی طرح اردو کے کلاسیکی سرمائے کو ساقط الاعتبار ثابت کرنے میں کوئی کسر نہیں اٹھا رکھتے۔

لکھتے ہیں کہ:

"رہا وہ کلام جس میں نہ سادگی، نہ اصلیت، نہ جوش، تینوں چیزیں نہ پائی جائیں، سو ایسے کلام سے ہمارے شعرا کے دیوان بھرے پڑے ہیں۔ کیوں کہ فارسی شاعری زیادہ تر اب دو قسم کے مضامین میں منحصر ہے۔ عشقیہ یا مدحیہ۔ عشقیہ مضامین اکثر غزل، مثنوی اور قصائد کی تشبیب میں باندھے جاتے ہیں اور مدحیہ مضامین زیادہ تر قصائد ہیں۔ سو ان تینوں صنفوں میں شاعر کا کام یہ سمجھا جاتا ہے کہ جو مضامین قدیم سے بندھتے چلے آتے ہیں اور بندھتے بندھتے، بمنزلہ اصول مسلمہ ہو گئے ہیں، انھی کو ہمیشہ بہ ادنیٰ تغیر باندھتا رہے اور ان سے سرمو تجاوز نہ کرے۔ مثلاً غزل میں ہمیشہ معشوق کو بے وفا، بے مروت، بے مہر، بے رحم، ظالم بتائے...... اور اپنے تئیں غم زدہ، مصیبت زدہ، ضعیف، بیمار، بدبخت (ثابت کرے) غرضیکہ ایک عشق اور وفاداری کے سوا اپنے تئیں ان تمام صفات سے متصف کرنا جو عموماً انسان کے لیے قابل افسوس خیال کی جاتی ہیں......"

غور کرنے کی بات یہ ہے کہ کلاسیکی غزل میں عشق کا جو تصور پیش کیا گیا ہے اور اس تصور کی مناسبت سے عاشق اور معشوق کی صفات میں جن خصوصیات کو نمایاں کیا گیا ہے، ان کا مشرق کے تصور تہذیب سے کیا رشتہ ہے اور محبت کی مجازی منزلیں محبوب حقیقی کی محبت کی راہ کے لیے مختلف مدارج کی شکل کیسے اختیار کر لیتی ہیں۔ حالی نے اس پورے تہذیبی تناظر کو اپنے اعتراضات میں نظر انداز کیا ہے۔ فارسی اور اردو غزل میں محبوب کے جلال اور جفا کا تعلق محبت کے حقیقی اور

لامتناہی تصور کا ایک قصہ ہے، جس میں حقیقی اور مجازی محبت کی حدیں ایک دوسرے سے مل جاتی ہیں۔ اسی باعث بھگتی شاعری ہو یا اسلامی تصوف کے پس منظر پر قائم فارسی اور اردو کی عشقیہ شاعری، اس میں محبوب کے جفا، جلال، ہجر، بے مہری، اور ان کے نتیجے میں محسوس کی جانے والی غم زدگی، مصیبت زدگی اور حرماں نصیبی کا جواز مشرقی تصور کائنات میں آسانی سے ڈھونڈا جا سکتا ہے۔ اس ضمن میں مشرقی اور مغربی طرز احساس کا معاملہ بھی بالکل جدا جدا ہے اور دونوں طرز احساس میں انفس و آفاق میں کسی ایک کی ترجیح کو بھی اساسی حیثیت حاصل ہے۔ محمد حسن عسکری نے پیروی مغربی، تصور روایت اور مغرب و مشرق کی کش مکش سے متعلق اپنے مضامین میں اس تہذیبی اختلاف کو ان الفاظ میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے:

> ''پیروی مغربی کے صرف ایک معنی ہو سکتے ہیں اور وہ یہ کہ ہم مغرب کا طرز احساس قبول کر لیں، لیکن ہم نے تھوڑی دیر کے لیے رک کر یہ نہیں سوچا کہ ہمارا طرز احساس کیا تھا اور اس میں کوئی تبدیلی بھی آئی یا نہیں؟''

شمس الرحمٰن فاروقی نے بھی ''شعر شور انگیز'' میں تصورِ کائنات اور کلاسیکی اردو شعریات کے حوالے سے غزل میں عشق کے مشرقی تصور پر سیر حاصل بحث کی ہے اور مجدد الف ثانی کے ایک مکتوب کا حوالہ دے کر کہ:

> ''وفائے محبوب سے جفائے محبوب زیادہ لذت بخش ہوا کرتی ہے۔ کیا ہو گیا کہ عوام کی طرح بات کر رہے ہو اور محبت ذاتیہ سے بہت دور ہو گئے ہو۔ بہ ہر حال گذشتہ کے برخلاف آیندہ جلال کو جمال سے بڑھا ہوا سمجھو اور انعام کے مقابلے میں تکلیف کو بہتر تصور کرو۔''

یہ نتیجہ نکالا ہے کہ اس پس منظر میں ''یہ دیکھنا آسان ہے کہ ہماری غزل میں ہجر و حرماں، نارسائی و جفا، معشوق کی دوری اور اس کی بے مہری جیسے مضامین کو مرکزی اہمیت کیوں ہے۔''

الطاف حسین حالی خود مشرقی تصور کائنات کے پروردہ اور اس کے اسرار و رموز سے جو گہری واقفیت رکھتے ہیں، وہ محتاج وضاحت نہیں، لیکن سماجی صورت حال کا جبر اور اپنے زمانے کا غالب سامراجی ایجنڈا انھیں اس حد تک مبہوت کیے ہوئے ہے کہ وہ شعری اظہار کے سرچشموں یعنی تہذیبی تناظر اور تصور کائنات وغیرہ کو التوا میں ڈال دیتے ہیں۔ اور اردو کے کلاسیکی سرمائے کا

احتساب کرتے ہوئے مغربی فکر اور نظریہ ادب کو واحد پیمانے کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ اس لیے انھیں بعض اصناف میں نقائص ہی نقائص نظر آنے لگتے ہیں۔ اس فکری مغلوبیت سے یہ اندازہ بخوبی لگایا جا سکتا ہے کہ فاتح قوم کا منشا کس طرح مفتوح قوم کے بیانیہ میں شامل ہو جاتا ہے اور کیوں کر مفتوح قوم خود اپنی تحقیر کے درپے ہو جاتی ہے۔

سرسید احمد خان، محمد حسین آزاد اور الطاف حسین حالی نے اردو کی شعری و ادبی نظریہ سازی کے ذریعے اردو ادب کی جو خدمت انجام دی اس کی اساسی اور غیر معمولی اہمیت کے باوصف ان کی تحریروں کے ان محرکات کی نشان دہی جو برطانوی آبادکاری کا حصہ تھے، اردو کی کلاسیکی شعریات کی بازیافت کے لیے ضروری ہو گئی ہے۔ اس سلسلے میں ان کے معاصر ڈپٹی نذیر احمد کی تحریریں بھی استعماری فکر کی طرف ہندوستانی ردعمل کا ایک دلچسپ نقشہ پیش کرتی ہیں۔ ڈپٹی نذیر احمد نے تفسیر لکھی، لیکچرز دیے اور اردو میں ناول کی روایت استوار کرنے میں اساسی کردار ادا کیا۔ واضح رہے کہ ایڈورڈ سعید نے مغرب میں پروردہ ناول کی صنف کو ہی اسلامی تصورِ کائنات کے منافی ثابت کیا ہے۔ ڈپٹی نذیر احمد برطانوی اقتدار کو ہندوستان کے لیے خدا کی رحمت تصور کرتے ہیں۔ مگر چونکہ انھوں نے اپنے ادبی اظہار کے لیے ایک ایسی مغربی صنف نثر کا انتخاب کیا جس کی روایت سوائے داستانوں کے اردو میں نہ ہونے کے برابر تھی۔ شاید یہی وجہ ہے کہ انھوں نے نوآبادیاتی فکر کا حصہ بن کر اپنے ادبی سرمایے کی تحقیر کا رویہ اختیار کیا۔ مگر قصہ نگاری کے تعلیمی اور سماجی مقاصد کا بار بار ذکر کرنے کے باوجود بھی اس فکر کے منفی اثرات سے اپنے آپ کو محفوظ نہ رکھ سکے۔ ان کو ناول لکھنے کی تحریک حکومت کی طرف سے انعام دیے جانے کے اعلان سے ملی۔ اس لیے جس حد تک ان سے ممکن تھا انھوں نے حکومت کے ضابطے کے مطابق اپنی تحریروں کو ڈھالنے کی کوشش کی۔ تاہم وہ آسانی سے مغربی تہذیب کی کلی برتری کو قبول کرنے پر آمادہ نظر نہیں آتے۔ وہ اپنے ناولوں میں سماجی مسائل کی مرکزیت ضرور قائم رکھتے ہیں، مگر ساتھ ہی کرداروں اور مکالمات کی مدد سے کش مکش کو بھی پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ جس کش مکش میں وہ خود کو بہ حیثیت مصنف مبتلا اور ردو قبول کے درمیان معلق پاتے ہیں۔ وہ ''توبۃ النصوح'' میں نصوح اور کلیم کے کردار کے وسیلے سے مشرقی اقدار اور نئی مغربی فکر کے تصادم کو نمایاں کرتے ہیں۔ اور شاید نہ چاہتے ہوئے بھی مغربی عقلیت پسندی اور آزادی خیال کے نمائندہ کردار کلیم کو زیادہ فعال، زیادہ

توانا اور نا قابل فراموش حد تک مستقبلیت کا نمائندہ بنا کر پیش کرتے ہیں۔ اپنی صفات کے اعتبار سے نصوح کا کردار نیم خود سوانحی کردار ہونے کا بھی تاثر دیتا ہے مگر ناول کے انجام کے طور پر کلیم کی پسپائی نوآبادیاتی فکر کی پسپائی نہیں بن پاتی بلکہ اس کردار کو ایک طرح کے المیاتی ہیرو جیسا ارتفاع مل جاتا ہے۔ اسی طرح نذیر احمد کے ناول ''ابن الوقت'' میں ابن الوقت کا کردار دوسرے کردار نوبل کا وہ مثالی آدمی بنتا ہوا دکھایا گیا ہے، جو نوآبادیاتی فکر کی سطحیت کی نمائندگی کرتا ہوا بھی معلوم ہوتا ہے، جب کہ اس کے بالمقابل حجتہ الاسلام کا کردار مشرقی اقدار یا مذہب کا نمائندہ ہے۔ اس ناول میں ابن الوقت کا کریکٹر تمسخر کا انداز اختیار کرنے کے باعث نوآبادیاتی فکر کے معاملے میں نذیر احمد کے تحفظات کو نمایاں کرتا ہے۔ اسی طرح اپنے بعض دوسرے ناولوں میں بھی نذیر احمد نوآبادیاتی فکر سے کبھی مغلوب ہونے اور کبھی مزاحمت کا انداز اختیار کرنے کا تاثر دیتے ہیں، مگر جب وہ ہندوؤں کے مقابلے میں برطانوی سامراج کو ترجیحی نگاہ سے دیکھتے ہیں تو ان کا یہ خوف ظاہر ہوئے بغیر نہیں رہتا کہ صدیوں سے حکمرانی کرنے والا مسلمان اس اندیشے میں مبتلا رہتا ہے کہ کہیں اس پر ہندو حکمران نہ ہو جائے، اس لیے اہل کتاب کی حکمرانی ان کو بسا غنیمت اور خدا کی رحمت معلوم ہوتی ہے۔ اس لیے شاید یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہو کہ نوآبادیاتی فکر جزوی طور پر سہی قبول کرنے اور فروغ دینے کے معاملے میں نذیر احمد کا رول بھی خاصا غور طلب ہے۔

سرسید، آزاد، حالی اور ڈپٹی نذیر احمد کے معاصرین اور متاخرین میں یوں تو کئی اور ایسے نام لیے جاسکتے ہیں جن کی تحریروں نے نوآبادیاتی فکر کو مستحکم کرنے اور اس کو فروغ دینے میں اہم رول ادا کیا، مگر ان کے ساتھ ہی ایسے تخلیق کاروں، صحافیوں اور ادیبوں کی تعداد کچھ کم نہیں جنھوں نے لگاتار مزاحمت کا انداز اختیار کیے رکھا۔ اردو ادب میں حب الوطنی کی تحریک اور روایتی اور مذہبی اقدار پر اصرار کرنے والے ادیبوں کی تحریروں سے اس ضمن میں مزاحمتی رویے کی پوری تاریخ مرتب کی جاسکتی ہے۔ مگر اس حقیقت سے انکار مشکل ہے کہ ادبی اور تنقیدی نظریہ سازی کے معاملے میں جو رول محمد حسین آزاد، الطاف حسین حالی نے انجام دیا، بعد کے نظریہ شعر کا ارتقا اسی جہت میں ہوا۔ برطانوی سامراج نے ہندوستانیوں کے ذہن کو ایسے مغربی رنگ میں رنگنے کا خواب دیکھا تھا کہ ان کی اپنی روایت ان کے لیے بے وقت اور نا قابل تقلید بن جائے۔ اس لیے جن ادبی نظریہ سازوں نے اردو فارسی کی شعری روایت اور مشرقی تہذیب کی قدروں کو ایک

دوسرے کے لیے لازم وملزوم تصور نہ کیا، اردو کے کلاسیکی سرمایے کے تئیں ان کے یہاں تحقیر کا رویہ پیدا ہوا۔ ہندوستان میں مغربی فکر کی آمد کے انداز اتنے متنوع اور غیر محسوس تھے کہ انیسویں صدی کے اختتام تک عموماً فکری مداخلت کا گمان بھی نہ گزرتا تھا۔ بیسویں صدی کے آغاز کے ساتھ مغرب کے فکری غلبے نے مسلمات کی حیثیت حاصل کرلی۔ اس لیے امداد امام اثر، عبدالرحمٰن بجنوری اور قدرے بعد کے نقادوں میں آل احمد سرور، کلیم الدین احمد، حسن عسکری کو مغربی اصولوں اور پیمانوں کے استعمال کے لیے کسی قسم کا جواز فراہم کرنے کی ضرورت بھی پیش نہ آئی، لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ ہم ہر مغربی فکر کو نوآبادیاتی اندازِ فکر کا نام دے دیں۔ اس لیے کہ مشرقی مذاہب اور علوم کے سلسلے میں اختیار کیے جانے والے مغربی طریق کار مطالعہ کے نقائص کی تلاش کی تحریک بھی ہمیں ان نئے ادبی نظریات سے ملی ہے جن کو مغرب میں فروغ ملا اور ادھر پچھلی دو تین دہائیوں میں تہذیبی اور ثقافتی مطالعے کی اہمیت کو بھی مغرب نے ہی نمایاں کرایا ہے۔ اب نوآبادیاتی فکر کے آغاز اور اس کے محرکات کی پوری روایت ہندوستانی ادبیات کی سوسالہ تاریخ میں محفوظ ہو چکی ہے۔ اس لیے اس کے مطالعے اور معروضی جائزے کا مناسب وقت آ گیا ہے کہ آج ہم اس سوسالہ تاریخ کو معروضی فاصلے سے دیکھ سکتے ہیں۔

نوٹ:

امداد امام اثر کو آزاد، حالی اور شبلی کی مانند نوآبادیاتی ایجنڈے کا آلہ کار قرار دینا، ان کے ساتھ صریحاً ناانصافی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اثر، نوآبادیاتی عہد میں ایک ''غیر نوآبادیاتی زاویہ نظر'' کے حامل نقاد ہیں۔ افسوس کہ ان کی کتاب 'کاشف الحقائق' کو پڑھا ہی نہیں گیا۔

نوآبادیاتی صورتِ حال

۱۸۵۷ء نے ہماری تاریخ کو ہی نہیں ہمارے تاریخی شعور کو بھی بدل کے رکھ دیا۔ اس کے بعد ہم نہ صرف نئے عہد میں داخل ہوئے بلکہ خود کو اور اوروں کو نئے زاویوں سے دیکھنے لگے اور یہ نئے زاویے ہم نے خود تخلیق نہیں کیے تھے۔ نئی تاریخ نے یہ ہمیں تھما دیے تھے۔ یہ عمل ایک ایسے لمحے میں ہوا تھا کہ ہم انکار نہیں کر سکے۔ انکار کا انجام ہمارے سامنے تھا۔ اس غیر معمولی ''انقلاب'' کو محض عسکری طاقت نے ممکن نہیں بنایا۔ عسکری طاقت تو ایک وسیلہ تھی جو دیگر وسایل کے ساتھ گٹھ جوڑ کیے ہوئے تھی۔ اصل یہ ہے کہ مذکورہ انقلاب کو جس بات نے ممکن بنایا وہ نو آبادیاتی صورتِ حال تھی۔ اس صورتِ حال نے متعدد وسایل اور تدبیروں کو یک جا کیا اور انھیں بروے کار لائی۔

سوال یہ ہے کہ نوآبادیاتی صورتِ حال کیا ہے؟

نوآبادیاتی صورتِ حال، فطری اور منطقی صورتِ حال نہیں ہے۔ یہ از خود کسی قابلِ فہم فطری قانون کے تحت رونما نہیں ہوتی۔ ہر چند اس کی رونمائی تاریخ کے ایک خاص لمحے میں ہوتی ہے، مگر تاریخ کا یہ لمحہ کسی الہامی حکم یا فطری طاقتوں کے اپنے قوانین کی ''پیداوار'' نہیں ہوتا۔ اسے ''پیدا'' کیا جاتا اور تشکیل دیا جاتا ہے۔ چوں کہ ''پیدا'' کیا جاتا ہے، اس لیے مخصوص مقاصد کے حصول کو سامنے رکھا جاتا ہے، لہٰذا کہا جا سکتا ہے کہ یہ انسانوں کے مخصوص گروہ کے ہاتھوں مخصوص مقاصد کی خاطر برپا ہونے والی صورتِ حال ہے۔ اس گروہ کو نوآبادکار نام دیا گیا ہے۔ نوآبادکار بعض تاریخی قوتوں کو اپنے اختیار میں لا کر ایک نئی ''تاریخی صورتِ حال'' کی تشکیل کرنے میں کام یاب ہوتا ہے، جو اس کے سیاسی اور معاشی مفادات کی کفیل ہوتی ہے۔ دوسری جنگ عظیم تک نوآبادکار یورپی (برطانیہ اور فرانس بالخصوص) تھے۔ بعد میں نوآبادکاری پر امریکا نے اجارہ داری قائم کر لی، مگر

باندازِ دگر! اس نے براہ راست نوآبادیات بنانے کے بجائے بالواسطہ طریقے سے نوآبادیاتی صورتِ حال کو پیدا کرنے اور اپنے قابو میں رکھنے کی حکمتِ عملی اختیار کی ہے۔

نوآبادیاتی صورتِ حال کی ''منطق'' ثنویت سے عبارت ہے۔ یہ دو دنیاؤں کو تشکیل دیتی ہے۔ ایک نوآبادکار کی دنیا اور دوسری نوآبادیاتی یا مقامی باشندوں کی دنیا۔ دونوں دنیائیں ایک دوسری کی ضد ہوتی ہیں۔ فرانز فینن کا کہنا ہے کہ یہ ضد کسی بڑی اکائی کو پیدا کرنے کے لیے نہیں ہوتی۔ یہ دونوں ارسطالیسی منطق کے تحت ایک دوسرے کو خارج کرنے کے اصول پر قائم رہتی ہیں۔ (افتادگان خاک، ص۳۴) یہ تو بجا کہ نوآبادکار کی دنیا، مقامی باشندوں کی دنیا کو خارج کرنے کے اصول پر قائم رہتی ہے۔ نوآبادکار اپنی شخصیت، اپنی ثقافت، اپنے علمی ورثے، اپنے سیاسی نظریات، اپنے فنون کے بارے میں جو آرا پھیلاتا ہے، وہ نوآبادیاتی دنیا کے افراد کی شخصیت، ثقافت، علم اور فنون کے متعلق موجود آرا کے متضاد اور انھیں بے دخل کرنے والی ہوتی ہیں، مگر یہ درست نہیں کہ مقامی باشندوں کی دنیا، نوآبادکار کی دنیا کے اوصاف کو خارج کرنے کا اصول قائم کرتی ہیں۔ اپنی متقابل دنیا کی اشیا اور تصورات کو خارج کرنے کے لیے اقتداری حیثیت کا مالک ہونا ضروری ہے، نوآبادیاتی دنیا اس سے بُری طرح محروم ہوتی ہے۔ اپنی محرومی کا ادراک، نوآبادیاتی دنیا دو صورتوں میں کرتی ہے: محرومی کے خاتمے کی صورت میں اور محرومی کے سبب کی صورت میں۔ پہلی صورت میں وہ نوآبادکار کی دنیا کو جذب کرنے کی کوشش کرتی ہے اور دوسری صورت میں وہ نوآبادکار کو اپنی محرومی کا سبب سمجھتی اور اس کے خلاف بغاوت کا تصور کرتی اور شاذ و نادر مظاہرہ کرتی اور اپنی بازیافت پر مائل ہوتی ہے۔ مگر سب صورتوں میں وہ نوآبادکار کی دنیا کے اخراج سے قاصر رہتی ہے۔

نوآبادیاتی دنیا کی دو میں تقسیم کا اختیار، نوآبادکار کے پاس ہوتا ہے۔ نوآبادکار محض اس تقسیم کے ذریعے اپنے اختیار کا مظاہرہ ہی نہیں کرتا، اس تقسیم کے نتیجے میں اپنے اختیار کو بڑھاتا بھی ہے۔ یہ تقسیم طبعی اور ذہنی، بہ یک وقت ہوتی ہے۔ نوآبادکار اپنی اقامت گاہوں، چھاؤنیوں، دفاتر کو مقامی باشندوں سے الگ رکھتا ہے، اور مقامیوں کو ان کے قریب پھٹکنے کی سختی سے ممانعت ہوتی ہے۔ ''کتوں اور ہندستانیوں کا داخلہ ممنوع ہے'' کی تختی جگہ جگہ آویزاں ہوتی ہے۔ آرکی ٹیکچر کے شکوہ، حفاظی دستوں کی طاقت اور تعزیری قوانین کے ذریعے مقامی باشندوں کو دور رہنے پر مجبور کیا

جاتا ہے۔ علاوہ ازیں نوآبادکار اپنے طرز حیات اور طرز کار کے ذریعے بھی اپنے مختلف اور ممتاز ہونے کا تاثر برابر اُبھارتا رہتا ہے اور نوآبادیاتی باشندوں کو دور رکھتا ہے۔ یہ دو طرح کی تقسیم نوآبادکار کی طاقت کو مسلسل بڑھاتی ہے۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ اس طاقت کا نشانہ نوآبادیاتی قوم ہوتی ہے۔ نوآبادکار کی طاقت جتنی بڑھتی ہے، مقامی لوگوں کی طاقت اسی تناسب سے گھٹتی ہے، بلکہ یہ کہنا درست ہوگا کہ نوآبادکار، نوآبادیاتی اقوام کی طاقت کو اپنی طاقت میں شامل کرتا رہتا ہے۔ نوآبادکار، نوآبادیاتی دنیا کو دو میں تقسیم ہی نہیں کرتا، نوآبادیاتی باشندوں کی دنیا کو تشکیل بھی کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں نوآبادیاتی باشندوں کی دنیا ان کی اپنی دنیا نہیں ہوتی، انھیں اپنی 'دنیا' پر کوئی تصرف اور اختیار نہیں ہوتا، نہ اس دنیا کے حقیقی، عملی معاملات پر اور نہ اس دنیا کے تصور اور اس کے نظام اقدار پر۔ وہ اپنی ہی دنیا میں اجنبی، اور اس سے 'باہر' ہوتے ہیں۔ غضب یہ ہے کہ نوآبادیاتی باشندے کو نوآبادکار جو تصورِ ذات دیتا ہے وہ اسے بالعموم قبول کرتا اور اس کے مطابق جینا شروع کر دیتا ہے اور نوآبادیاتی دنیا میں جو کردار اسے ادا کرنے کے لیے کہا جاتا ہے، وہ اسے عموماً تسلیم کر لیتا ہے۔ فرانز فینن، البرٹ میمی اور ایڈورڈ سعید تینوں اس امر پر متفق ہیں کہ نوآبادیاتی اقوام، نوآبادکار کے دیے گئے تصورِ ذات اور کردار کو تسلیم کر لیتی ہیں اور اس کی وجہ سے نوآبادیاتی نظام قائم رہتا ہے۔ چناں چہ یہ نتیجہ اخذ کرنا غلط نہیں کہ نوآبادیاتی نظام کی برقراری میں خود مقامی باشندوں کا انفعالی کردار معاونت کرتا ہے۔

نوآبادیاتی باشندوں کو ایک ایسا ''تصورِ ذات'' دیا جاتا ہے، جو نوآبادیاتی نظام کے قیام و استحکام میں مدد کرتا ہے۔ البرٹ میمی کے مطابق نوآبادکار مقامی باشندوں کی اساطیری تصویر بناتا ہے اور اس میں انھیں ناقابلِ یقین حد تک کاہل دکھایا جاتا ہے۔[۱] جب کہ فرانز فینن کا کہنا ہے کہ نوآبادیاتی باشندے کے لیے جو اصطلاحیں نوآبادکار استعمال کرتا ہے، وہ حیوانیات کی اصطلاحیں ہیں۔ (افتادگانِ خاک، ص ۳۸) کاہل یا حیوان کہنے کا مطلب مقامی باشندوں کو انسانی درجے سے گرانا ہے۔ نوآبادکار خود کو انسانی درجہ پر فائز قرار دیتا اور انسانی پیمانے کی مثال کے طور پر پیش کرتا ہے۔ نوآبادیاتی اقوام کو کاہل اور حیوان باور کرا کے اوّلاً یہ بات ثابت کی جاتی ہے کہ انھیں ذہنی تحرک اور جستجو سے کوئی واسطہ نہیں، افکار و علوم کی تخلیق سے انھیں کوئی دل چسپی

نہیں۔ یہاں نوآبادکار اپنے ذہنی تحرک، جستجو، اور اپنے علوم کو بہ طور نمونہ پیش کرتا ہے۔

نوآبادکار اپنے اقتدار کے مراکز، پولیس اور عدالت کے نظام کو جائز ثابت کرتا ہے کہ کاہلوں اور حیوانوں کو قابو میں رکھنے کے لیے پولیس کا جابرانہ اور عدالت کا سفاکانہ نظام ناگزیر ہے۔ نوآبادیاتی باشندے بالعموم اپنے کاہل اور حیوان ہونے کا یقین کر لیتے ہیں۔ اس یقین کو پیدا کرنے کے لیے نوآبادکار کئی نفسیاتی حربے بروئے کار لاتا ہے؛ اور سب سے بڑا حربہ اپنی مقتدر حیثیت کا مختلف طریقوں اور زاویوں سے مظاہرہ ہے۔

نوآبادکار اور نوآبادیاتی باشندہ دونوں اپنی حیثیتوں سے برابر آگاہ ہوتے ہیں۔ نوآباد اپنے آقا، مقتدر اور استحصال کنندہ ہونے کا شعور رکھتا ہے اور نوآبادیاتی باشندہ اپنے محکوم، بے بس اور استحصال زدہ ہونے کی آگاہی رکھتا ہے مگر دونوں کی آگاہی کا درجہ یکساں نہیں ہوتا۔ نوآبادکار کی آگاہی اختیار و اقتدار سے وابستہ ہونے کی وجہ سے غیر محدود اور ارتقا پذیر ہوتی ہے، وہ اپنے استحصالی مقاصد کو برابر وسعت دیتا اور ان کے حصول کے لیے نئے نئے وسائل کی دریافت میں مصروف رہتا ہے مگر نوآبادیاتی باشندے کی آگاہی محکومیت اور استحصال زدگی کی وجہ سے محدود، مشروط اور منجمد ہوتی ہے۔ اقبال نے اس شعر میں یہی حقیقت واضح کی ہے:

بھروسا کر نہیں سکتے، غلاموں کی بصیرت پر
کہ دنیا میں فقط مردانِ حُر کی آنکھ ہے بینا

(بالِ جبریل، ص ۲۷)

یا

بدن غلام کا سوزِ عمل سے ہے محروم
کہ ہے مرور غلاموں کے روز و شب پہ حرام

(ضربِ کلیم ص۱۷۱)

نوآبادکار اپنی آگاہی کی مقتدر حیثیت کو نوآبادکار کی زندگی کے تمام شعبوں میں سرایت کرنے کی حکمتِ عملی وضع کرتا ہے۔ ایڈورڈ سعید کا یہ تجزیہ چشم کشا ہے۔

"(Authority) is formed, irradiated, disseminated, it is instrumental, it is persuasive, it has status, it

establishes cannons of taste and value, it is virtually indistinguishable from certain ideas it dignifies as true and from traditions, perceptions and judgements it forms, transmits, reproduces." *(Orientalism, P 19-20)*

[طاقت کو پیدا کیا جاتا، اسے اجاگر کیا جاتا، اس کی نشر و اشاعت کی جاتی ہے؛ یہ مددگار و معاون ہے، ترغیب دہ ہے، اس کی حیثیت و مرتبہ ہے؛ یہ ذوق اور قدر کے معیارات (کینن) قائم کرتی ہے؛ طاقت کوئی الحقیقت نہ تو ان بعض خیالات سے ممیز کیا جا سکتا ہے جنھیں یہ سچ کی حرمت عطا کرتی ہے اور نہ ان روایتوں، ادراکات اور حاکموں سے، جنھیں یہ تشکیل دیتی، ترسیل کرتی اور از سرِ نو تشکیل دیتی ہے۔]

نوآبادکار خود کو نوآبادیاتی اقوام کے سامنے قدر اور اصول کے طور پر پیش کرتا ہے۔ پیش کرنے کا طریق کار علمی اور فلسفیانہ ہو سکتا ہے مگر اصل میں یہ اصول، طاقت اور اقتدار سے عبارت ہوتا ہے۔ نوآبادکار جب نوآبادیاتی اقوام کے علوم، زبان، ثقافت، تاریخ اور ادب کا مطالعہ کرتا ہے تو یہ معروضی، غیر جانب دارانہ مطالعہ نہیں ہوتا۔ اس کی نوعیت ڈسکورس کی ہوتی ہے۔

ڈسکورس ایک ایسا کلامیہ ہے، جو سچائی کے مقابلے میں طاقت کو اہمیت دیتا ہے۔ سچائی یا 'علم' کو ڈسکورس دریافت ضرور کرتا، یا اس کا دعوا کرتا ہے، مگر یہ 'علم' مطلق، آفاقی اور معروضی نہیں 'سماجی' ہوتا ہے۔ ڈسکورس کسی ایسے سرچشمے یا قانون کو تسلیم نہیں کرتا، جو 'علم' کی مطلقیت کو ثابت کرے۔ علم کی صداقت کا تعین ڈسکورس کے اپنے قوانین کرتے ہیں۔ گویا کسی شے کا 'علم' یا سچائی وہی ہے، جسے ڈسکورس کے قوانین، علم اور سچائی کا درجہ دیں۔ ان قوانین کا تعین طاقت کرتی ہے۔
"لوگ صرف اسی کو سچائی قرار دیتے ہیں، جو سچائی کے ان معیارات کے مطابق ہو، جنھیں اس عہد کی سیاسی یا دانش ورانہ مقتدرہ نے سچائی قرار دیا ہو۔[۲]

نوآبادکاروں نے نوآبادیاتی اقوام کا مطالعہ ڈسکورس[۳] کے طور پر کیا۔ نوآبادکاروں نے ایشیائی/مشرقی اور افریقی اقوام کا 'علم' حاصل کیا، مگر نہ صرف اس علم کی صداقت کا تعین، صداقت کے اپنے، مغربی معیارات سے کیا جو اس عہد میں غالب تھے، بلکہ اس علم کو اپنی طاقت بھی بنایا یعنی اس علم کو اپنے اقتداری مقاصد کے حصول کا ذریعہ بنایا۔ ایڈورڈ سعید نے شرق شناسی میں نوآبادکاروں کے ڈسکورس کا ہی مطالعہ پیش کیا ہے۔ چوں کہ نوآبادیاتی اقوام اور ثقافت کا مطالعہ

ایک ڈسکورس کے طور پر تھا، اس لیے نوآبادیاتی اقوام نے خود اپنے متعلق 'علم' نوآبادکاروں کی تحریروں سے حاصل کیا۔ ڈسکورس نے نوآبادیاتی اقوام کے مغربی مطالعات کو استناد کا درجہ دیا۔ نوآبادکار کی تشکیل دی گئی دنیا میں، نوآبادیاتی باشندوں کے لیے، بہ قول البرٹ میمی، دو صورتیں ہوتی ہیں: انجذاب اور بغاوت۔ (The Colonized and the Colonized, P 184) نوآبادیاتی باشندہ یا تو نوآبادکار جیسا بننے کی کوشش کرتا ہے، اس کی شخصیت، ثقافت، نظام فکر، اقداری نظام کو مکمل طور پر جذب کرنے کی سعی کرتا ہے، یا پھر اس کے خلاف بغاوت کرتا اور اپنی بازیافت کے عمل سے گزرتا ہے۔ ان دونوں صورتوں میں سے کسی ایک کا انتخاب بھی، نوآبادیاتی باشندے کا اپنا فیصلہ نہیں ہوتا۔ یہ نوآبادیاتی صورتِ حال ہے، جو کبھی ایک اور کبھی دوسرے کے انتخاب کا موقع پیدا کرتی ہے۔ ان دو صورتوں کے علاوہ ایک تیسری صورت بھی ممکن ہوتی ہے، جو دونوں کا امتزاج ہوتی ہے۔ نوآبادکار کی ثقافت کو جذب بھی کیا جاتا ہے اور اپنی ثقافتی شناخت کو قائم بھی رکھا جاتا ہے۔ انجذاب کی صورت میں مغربیت میں اعتقاد پختہ ہوتا ہے۔ بغاوت کی صورت میں علاقائیت یا قومی شناخت کو فروغ ملتا ہے اور امتزاج کے سبب آفاقیت کے نقطۂ نظر کا دعوا کیا جاتا ہے۔ آفاقیت بھی دیگر دو کی طرح نوآبادیاتی صورتِ حال کی "عطا" ہے۔

سوال یہ ہے کہ کیا نوآبادیاتی صورتِ حال میں انجذاب، بغاوت اور آفاقیت کی اصل روح تک رسائی کا امکان ہوتا ہے؟ کیا نوآبادیاتی باشندہ ایک حقیقی یورپی/مغربی فرد بن سکتا، اپنی اصل ثقافت کے مکمل احیا پر قادر ہو سکتا اور دو مختلف اور متبائن ثقافتی نظاموں کے امتزاج کو ممکن بنا سکتا ہے؟ جب تک نوآبادیاتی صورتِ حال برقرار رہتی ہے اور نوآبادیاتی باشندہ اس کے جبر میں ہوتا ہے، وہ مذکورہ سوال کا سامنا ہی نہیں کرتا، وہ نہیں سوچتا کہ کیا کامل انجذاب، مکمل بغاوت یا مثالی آفاقیت ممکن ہے یا نہیں۔ وہ تو صورتِ حال کے دستیاب مواقع میں سے کسی کو اختیار کر لیتا ہے۔ یہ سوال ہمیشہ مابعد نوآبادیاتی مطالعات میں اٹھایا جاتا ہے۔ فرانز فینن اور البرٹ میمی نے بالخصوص یہ سوال اٹھایا ہے اور ان کا موقف ہے کہ ان تینوں میں سے کوئی ایک بات بھی ممکن نہیں۔

نوآبادیاتی باشندہ نوآبادکار کو اپنے لیے جب ماڈل بناتا ہے تو خود اس جیسا بننے کی تگ و تاز کرتا ہے۔ اور اس تگ و تاز میں خود کو بہت پیچھے چھوڑ دیتا ہے۔

"The first ambition of the colonized is to become equal

to that splendid model and to assemble him to the point of disappearing in him."

(Albert Memmi, The Colonized and the Colonized, P 184)

[استعمار زدہ کی اوّلین الوالعزمی یہ ہے کہ وہ اس شاندار نمونے کے مطابق خود کو ڈھالے اور اس ضمن میں وہ اس حد تک آگے چلا جاتا ہے کہ خود اپنی نفی کر ڈالتا ہے۔]

نوآبادیاتی باشندہ، نوآبادکار کا اثبات اور اپنی نفی کرتا ہے۔ اثبات و نفی کے اس عمل سے گزرتے ہوئے وہ یہ غور نہیں کرتا کہ نہ تو کامل اثبات ممکن ہے نہ نفی۔ وہ نوآبادکار جیسا، اس لیے نہیں بن سکتا کہ وہ اپنی نوآبادیاتی حیثیت (جو اصل میں محکومیت، پس ماندگی، ذلت سے عبارت ہے) سے دست کش نہیں ہو سکتا۔ نوآبادیاتی صورتِ حال غلام کو آقا کا ہم پلہ بننے کا خواب دیکھنے کی اجازت تو دیتی ہے کہ اس خواب کے ذریعے ہی نوآبادکار کی ''مقتدر و مثالی'' حیثیت کا تسلط قائم رہتا ہے، مگر اس خواب کو پورا ہونے کی اجازت کبھی نہیں دیتی کہ اس طرح نوآبادکار اور نوآبادیاتی باشندے میں فرق مٹ جائے گا۔ یہ فرق نوآبادیاتی صورتِ حال کو برقرار رکھنے کے لیے اشد ضروری ہے۔ نوآبادیاتی باشندہ انجذاب کے ذریعے نوآبادکار کا قرب حاصل کرنے اور نتیجتاً مراعات حاصل کرنے میں کام یاب ہوتا ہے مگر یہ مراعات بھی نوآبادکار کے اپنے ملک کے شہری کی مراعات کے برابر کبھی نہیں ہوتیں۔ ان مراعات کی قیمت ہوتی ہے، جو نوآبادیاتی باشندے کو لازماً ادا کرنا ہوتی ہے۔

انجذاب کے عمل میں نوآبادیاتی باشندہ، نوآبادکار کی زبان سیکھتا ہے اس کا لباس اختیار کرتا ہے، اس کے طرز بود و باش کی نقل کرتا ہے۔ نقل و تقلید میں وہ جتنا آگے جاتا ہے، اپنی تاریخ، ثقافت، اور اپنی اصل سے اتنا ہی دور ہوتا چلا جاتا ہے۔ اپنی اصل سے دوری اسے طبعی اور نفسیاتی سطح پر ضرر پہنچاتی ہے، جسے وہ بہ خوشی قبول کر لیتا ہے۔ وہ اس ضرر کو محسوس کرتا ہے، مگر نوآبادکار جیسا بننے کی خواہش کا زور اس کے احساس پر غالب آ جاتا ہے۔ یہ ایک پیچیدہ نفسیاتی عمل ہوتا ہے۔ نوآبادکار کی نقل سے ہر چند بعض مادی فوائد وابستہ ہوتے ہیں، اور ایک حد تک ان فوائد کا حصول نقل کا محرک ہوتا ہے، لیکن یہ واحد محرک نہیں ہوتا۔ اگر ایسا ہوتا تو صرف وہی لوگ یا طبقے نوآبادکا کی نقل کرتے جنھیں مادی فائدے ملتے، مگر اس کا کیا کیا جائے کہ نوآبادکار کی ثقافت کا

انجذاب وہ لوگ اور طبقات بھی کرتے ہیں جو نوآبادکار سے دور ہوتے اور کسی فائدے کی انھیں توقع ہوتی ہے نہ امکان۔ انھیں ایک نفسیاتی اطمینان ملتا ہے۔ وہ نوآبادکار کی ثقافت کا تصور ایک ''اعلا یافت'' کے طور پر کرتے ہیں۔ چوں کہ اعلا کا تصور تجریدی نہیں بلکہ ان کی اپنی ثقافت کے حقیر ہونے کے لازمی اور قوی احساس کے نتیجے میں پیدا ہوتا ہے، اس لیے حقیر کا ''ترک'' اور اعلا کا ''قبول'' انھیں ایک نفسیاتی آسودگی دیتا ہے۔ چناں چہ ایک مقام آتا ہے کہ نوآبادکار کی نقل وتقلید ایک آدرش بن جاتی ہے۔

اس صورتِ حال کی عمدہ عکاسی ملک راج آنند کے ناول اچھوت میں کی گئی ہے۔ ناول کا مرکزی کردار باکھا یوروپیوں جیسا بننے کی کوشش کرتا اور خود سے کوسوں دور ہو جاتا ہے۔ باکھے کا تعلق بھنگیوں کے ''نیچ'' طبقے سے ہے۔ وہ انگریزوں کی نقل کے عمل میں تمام ہندستانیوں کی نمایندگی کرتا ہے۔

جب وہ (باکھا) اپنے چچا کے ساتھ برٹش رجمنٹ کی بارکوں میں رہنے گیا تھا۔ وہاں ٹھیرنے کے دوران اس نے ٹامیوں کی زندگی کی جھلکیاں دیکھی تھیں... اسے جلد ہی ایک شدید خواہش نے جکڑ لیا کہ وہ بھی ان ہی کی طرح زندگی بسر کرے گا۔ اسے بتایا گیا تھا کہ وہ صاحب لوگ تھے، یعنی زیادہ اعلا آدمی۔ اسے محسوس ہوا کہ جوان کی طرح کپڑے پہنے گا وہ بھی صاحب بن جائے گا، اس لیے اس نے ان کی ہر بات میں نقل کرنے کی کوشش کی... باکھا خود بھی یہ جانتا تھا کہ انگریزی کپڑوں کے سوا اس کی زندگی میں کوئی چیز انگریزی نہیں تھی، لیکن اس نے سختی سے اپنی نئی شکل کو برقرار رکھا اور وہ دن رات یہی کپڑے پہنے رہتا۔ وہ ہندستانی پن کے ہر حقیر دھبے سے بچتا تھا، حتا کہ بھدی شکل کے ہندستانی لحاف کو بھی نہیں اوڑھتا تھا، حالاں کہ وہ رات کو ٹھنڈ سے کانپتا رہتا تھا۔ (اچھوت، ص ۱۳ تا ۱۵)

نوآبادیاتی باشندہ، نوآبادکار کے خلاف بغاوت بھی کرتا ہے۔ یہ بغاوت براہ راست اور بالواسطہ صورتوں میں ہوتی ہے۔ جب یہ بغاوت اپنی محرومی کے سبب کے تجزیے کے نتیجے میں ہوتی ہے، مقامی، نوآبادکار کو اپنی حالت زار کا سبب سمجھتا اور اس کے خلاف بغاوت کرتا ہے تو یہ بغاوت براہ راست ہوتی ہے۔ بالواسطہ بغاوت اس طبقے کے خلاف ہوتی ہے، جو نوآبادکار کی ثقافت کے

انجذاب کا قائل ہوتا ہے اور خود کو اس طرح، نوآبادکار کا حلیف بنا کر پیش کرتا ہے۔ نوآبادکار مائل ہوتا ہے اور بغاوت کی صورت میں اینٹی تھیسس کا درجہ اختیار کر جاتا ہے۔ اصل میں بغاوت، انجذاب کا اینٹی تھیسس ہے۔ انجذاب کا اثبات، بغاوت کی نفی میں اور انجذاب کی نفی، بغاوت کے اثبات میں بدل جاتی ہے۔ بغاوت میں نوآبادکار کا انکار اور اپنا اثبات کیا جاتا ہے۔ اب اسی شدت سے اپنے ماضی کی طرف رجوع کیا جاتا ہے۔ بغاوت کے نتیجے میں علاقائیت اور قومی ثقافت کے احیا کی تحریکیں چلتی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں تمام نوآبادیاتی ممالک میں قومی ثقافتوں کی تحریکوں کا آغاز، نوآبادیاتی نظام کے خلاف بغاوت کے نتیجے میں ہوا ہے۔ انجذاب میں استدلال سے زیادہ جذباتیت کارفرما ہوتی ہے، بغاوت میں بھی خالص استدلال سے زیادہ جذباتیت ہوتی ہے۔ قومی ثقافت سے جذباتی وابستگی کو اچانک دریافت کرلیا جاتا ہے۔ دو باتیں فراموش ہوجاتی ہیں۔ ایک یہ کہ ثقافت ایک متحرک عمل ہے۔ ماضی کے ایک خاص حصے کو مثالی سمجھ کر اسے اپنے لیے ایک نمونہ خیال کیا جاتا اور اس کے احیا کی کوشش ہونے لگتی ہے۔ یہ نہیں دیکھا جاتا کہ تاریخ کا وہ سنہرا دور، جن تاریخی وسماجی حالات کی پیداوار تھا، وہ حالات اب نہیں رہے، اس لیے اس کا کامل احیا ممکن ہی نہیں۔ دوسری یہ بات کہ قومی ثقافت کے تصور میں علاقائی، ثقافتی افتراقات کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ افریقہ میں نیگر وثقافت کا تصور تشکیل دیا گیا جو ایک تجریدی تصور ہے، اور افریقہ کی مقامی ثقافتی روایات کے اختلافات کو نظر انداز کرتا ہے۔ اسی طرح ایشیا میں عرب ثقافت کو مثال بنا کر پیش کیا گیا، پان اسلام ازم کی تحریک چلائی گئی اور عرب ممالک کے جغرافیائی، علاقائی، ثقافتی اختلافات کو پس پشت ڈالا گیا۔

البرٹ میمی کا خیال ہے کہ نوآبادیاتی اقوام بغاوت کے عمل میں، فکر کی جو تیکنیک اور جنگ کا جو حربہ استعمال کیا جاتا ہے، وہ نوآبادکار سے مستعار ہوتا ہے۔ (دی کولونائزر اینڈ کولونائزڈ، ص ۱۹۵) شاید اس لیے کہ جبھی نوآبادکار، مقامی باشندوں کی تحریک کا مفہوم سمجھ سکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں نوآبادیاتی باشندے اپنی بازیافت کے عمل میں دوہری صورتِ حال سے دوچار ہوتے ہیں: وہ اپنی اصل سے بھی جڑنا چاہتے اور ایک بامعنی وجود بننا چاہتے ہیں مگر ساتھ ہی اپنے بامعنی وجود کا ادراک نوآبادکار کو بھی کروانا چاہتے ہیں۔ نوآبادیاتی باشندے کی یہ تگ ودو، دو وجوہ سے ناکام رہتی ہے۔ اوّل اس لیے کہ یہ تگ ودو ڈسکورس کا درجہ اختیار نہیں کرسکتی، نوآبادیاتی باشندہ اس

سیاسی یا دانش ورانہ یا آئیڈیالوجیکل اقتدار کا حامل نہیں ہوتا، جو کسی بات کو حقیقت تسلیم کرانے کے لیے ضروری ہے۔ اس لیے نوآبادکار مقامی باشندوں کی تحریک بازیافت کے مفہوم کو کوئی اہمیت نہیں دیتا، دوسری وجہ یہ ہے کہ اپنی بازیافت کی کوششوں کے شعور میں تاریخ کے تحرک کے اصول کو پس پشت ڈالا جاتا ہے، ماضی کے ایک عہد کو مثالی تصور کرلیا جاتا اور دوسرے زمانوں اور خود اپنے زمانے کی زندہ سچائیوں کو نظرانداز کیا جاتا ہے۔ احیا اور بازیافت کے جوش میں اپنے عہد کی اصل صورتِ حال سے صرفِ نظر کرنا، عقلی اصول بن جاتا ہے۔ چناں چہ نہ تو اپنے عصر کی صورتِ حال کی پوری تفہیم کی ہمہ گیر کوشش ہوتی ہے نہ اسے بدلنے کی کسی حکمت عملی کو وضع کرنے کا کوئی امکان ہوتا ہے۔

آفاقی نقطۂ نظر میں نوآبادکار اور نوآبادیاتی دنیاؤں کے اقداری فرق کو ختم کرنے کی کوشش ہوتی ہے: دونوں میں مماثلتیں دریافت کی جاتی ہیں اور انھیں یک جا کرنے کا عمل ہوتا ہے۔ یہ عمل عموماً دو صورتوں میں ہوتا ہے: ایک یہ کہ نوآبادکار کی ثقافت کو آفاقی خیال کیا جاتا اور اس کی تقلید کی جاتی ہے۔ اس صورت میں فرض کرلیا جاتا ہے کہ "آفاقی ثقافت" تمام خطوں کے لیے ہے۔ یہ بات نظرانداز کی جاتی ہے کہ جسے آفاقی خیال کیا جارہا ہے وہ اپنا مکانی اور زمانی تناظر رکھتی اور اسی تناظر میں بامعنی ہے۔ کسی دوسرے تناظر میں وہ اجنبی یا محدود معنی کی حامل ہے۔ دوسری یہ کہ نوآبادکار اور مقامی ثقافتوں میں متعدد اشتراکات ہیں۔ ان اشتراکات کی تلاش تاریخی اور منطقی سطحوں پہ کی جانے لگتی ہے۔ اس تلاش کو عملی ضرورتوں کا جر مہمیز کرتا ہے۔ یہیں سے تاریخ کی نئی تعبیرات کا آغاز ہوتا ہے۔ اور ان تعبیری کوششوں کا بنیادی نکتہ دونوں ثقافتوں کے درمیان موجود فاصلوں اور فرق کو ختم کرنا ہوتا اور انھیں یک جا کرنا ہوتا ہے۔ لہٰذا تاریخی، مذہبی، اخلاقی اور ثقافتی اشتراکات کو ڈھونڈ ڈھونڈ کر جمع کیا جاتا ہے۔ چوں کہ یہ سب کچھ نوآبادیاتی صورتِ حال میں ہورہا ہوتا ہے، نیز یہ کوششیں مقامی باشندے کررہے ہوتے ہیں، اس لیے دونوں دنیاؤں کا اقداری فرق ختم کرنے کی کوشش کام یاب نہیں ہوسکتی۔ مشرق، مشرق رہتا ہے، اور مغرب، مغرب۔ دونوں کے امتزاج کی کوشش میں ایک کا برتر اور دوسرے کا فروتر ہونا لازم ہے، لہٰذا جسے، آفاقی نقطۂ نظر قرار دیا جاتا ہے، وہ دراصل محدود انجذاب ہے۔ مشرق کا مغرب کو خود میں جذب کرنا ہے۔ اس کا سب سے زیادہ مظاہرہ ذولسانیت میں ہوتا ہے۔ ہر نوآبادیاتی صورتِ حال ذولسانیت کو جنم دیتی ہے۔ مگر دونوں زبانیں برابر رتبے کی نہیں ہوتیں، نوآبادکار کی زبان اسی کی مانند

افضل ہوتی ہے، جب کہ نوآبادیاتی اقوام کی زبانیں، گنوار لوگوں کی زبانیں اور ناشائستہ مہذب اور اہوتی ہیں۔زبان کا اقداری درجہ اس کے بولنے والوں کی نسبت سے متعین ہونے لگتا ہے بل کہ یہ کہنا بجا ہوگا کہ زبان ایک آلہ اظہار کے بجائے ایک ''علامت رتبہ'' بن جاتی ہے۔دنیا کی کوئی زبان حقیقتاً کم تر ہوتی ہے نہ نامکمل۔وہ اپنے بولنے والوں کی جملہ ابلاغی اور ترسیلی ضرورتوں کی تکمیل کررہی ہوتی ہے،مگر نوآبادیاتی صورت حال میں زبان کا یہ تصور باقی نہیں رہتا۔زبان اپنے بولنے والوں کے سیاسی اور ثقافتی مرتبے کی نسبت سے کم تر یا برتر سمجھی جانے لگتی ہے۔نوآبادیاتی اقوام،نوآبادکار کی زبان کو اپنے اندر جذب کرنے کی سعی کرتی ہیں،اور اپنی زبان کے لچک دار اور ترقی پسند ہونے کا دعوا کرتی ہیں،نیز نوآبادیاتی باشندہ بہ یک وقت دونوں زبانوں پر دسترس کا دعوا کرتا ہے مگر اپنے ذولسانی اقداری نظام میں نوآبادیاتی زبان کو وہی مرتبہ دیتا ہے،جس کا تعین نوآبادکار نے کیا ہے۔نوآبادکار بھی مقامی زبانیں سیکھتا ہے،مگر وہ کبھی ان زبانوں کو وہ مرتبہ نہیں دیتا،جو اس نے اپنی زبان کو دے رکھا ہے۔

ان باتوں کی تائید سرسید کے زبان سے متعلق خیالات سے بھی ہوتی ہے۔ان میں آفاقیت کا مندرجہ صدر تصور کی دونوں صورتیں موجود ہیں۔

اگر ہم اپنی اصل ترقی چاہتے ہیں تو ہمارا فرض ہے کہ ہم اپنی مادری زبان تک کو بھول جائیں ...ہماری زبان یورپ کی اعلا زبانوں میں سے انگلش یا فرنچ ہو جائے۔

(مقالات سر سید،حصہ پانزدہم ،ص٦٦)

...ہم روزمرہ کے کاموں میں بھی انگریزی کے محتاج ہیں۔ادنا درجے کے لوگوں کو ادنا درجے کی انگریزی کی،اعلا درجے کے لوگوں کو اعلا درجے کی انگریزی کی محتاجی ہے،یہاں تک کہ ایک کنجڑے ترکاری فروش یا ایک چمار جوتی والے کو بھی اس قدر انگریزی جاننا ضروری ہے کہ وہ یہ کہہ سکے کہ ''خوشی ہو ٹیک،خوشی نہ ہو تو نو ٹیک۔

(مقالات سر سید،حصہ ہشتم،ص ٤٧)

انجذاب،بغاوت اور آفاقیت و امتزاج کے آزادانہ مفاہیم بھی ہیں جو نوآبادیاتی صورتِ حال میں ظاہر ہونے والے مفاہیم سے مختلف ہیں۔نوآبادیاتی باشندے جب تک،نوآبادیاتی صورتِ حال کے زمروں میں مقید ہو کر یہ عمل انجام دیتے ہیں،وہ اسی طرح کے نتائج تک پہنچتے

ہیں جن کا ذکر گزشتہ سطور میں ہوا ہے۔

سوال یہ ہے کہ نوآبادیاتی نظام میں کیا کوئی مقامی فرد یا گروہ آفاقیت کا آزادانہ مفہوم قائم کرنے کے قابل نہیں ہوسکتا؟ کیا اس نظام کا جبر اتنا شدید، اتنا ہمہ گیر اور اتنا سرایت گیر ہوتا ہے کہ ایک خطے میں ایک عہد کی تمام انسانی روحیں نوآبادیاتی نظام کی صلیب پر لٹک جاتی ہیں؟ کوئی آزاد وفعال ذہن باقی نہیں رہتا؟ اس سوال کا جواب اثبات میں دینے کی صورت میں نوآبادیاتی ممالک کی قومی اہانت وہ تصور اُبھرتا ہے، جو نوآبادکار کو 'عزیز' ہوتا ہے اور اس کے تاریخی بیانیوں میں کثرت سے ابھارا جاتا ہے تا کہ اُس کے ہر اقدام کا جواز مہیا ہو سکے۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ ہر نوآبادیاتی ملک میں کچھ افراد یا گروہ آزاد، ذہنی فعالیت کا مظاہرہ کرتے ہیں۔

آخر کیسے ایک تاریخی، جبری صورتِ حال میں کچھ اذہان آزادی کی نعمت اور کچھ سعید روحیں نجات پانے میں کام یاب ہو جاتی ہیں؟ عام طور پر نوآبادیاتی مطالعات میں اس سوال کو دبایا جاتا ہے۔ شاید یہ ثابت کرنے کے لیے کہ مقامی باشندے صرف ایک ہی اہلیت رکھتے ہیں: انفعالیت یا جی حضوری کا کام یاب مظاہرہ کرنے کی؛ ان کا انجذاب، ان کی بغاوت اور آفاقی زاویہ نظر سب منفعل ہوتا ہے۔ ظاہر ہے یہ بات نوآبادکار کے حق میں جاتی ہے؛ اسے مقامی باشندوں کے ساتھ اپنے ہر غیر انسانی سلوک کا جواز مل جاتا ہے۔ ''انڈین اور ڈاگز'' کو دور رکھنے اور ان کے لیے پولیس اور جیل خانوں کا ظالمانہ نظام قائم کرنے اور اپنے بیانیوں میں انھیں کاہل جانور کہنے کی سند مل جاتی ہے۔ یہ ایک تکلیف دہ حقیقت ہے کہ اکثر نوآبادیاتی مطالعات بہ ظاہر نوآبادکاروں کی ریشہ دوانیوں کو منکشف کرتے، مگر اکثر صورتوں میں نوآبادکاروں کے اعمال کو جواز بھی فراہم کرتے ہیں۔ یہ کام اس فکری صفائی سے ہوتا ہے کہ سادہ لوح قارئین کو خبر تک نہیں ہو پاتی۔ بہ ہر کیف، یہ جاننا از حد ضروری ہے کہ نوآبادیاتی صورتِ حال میں آزادیِ فکر کا مظاہرہ کیوں کر ممکن ہوتا ہے؟ یہ اس لیے بھی ضروری ہے کہ ہم ابھی تک نوآبادیاتی جبر کا شکار ہیں۔ آخر ہم نئے نوآبادکاروں کے معاونین اور حقیقی آزاد ذہنوں میں کیسے فرق کریں؟ جب غلام اور آزاد ایک ہی صف میں کھڑے ہوں تو ان میں امتیاز آسان نہیں ہوتا۔ یہ کام جتنا مشکل ہے، اس سے کہیں زیادہ ضروری ہے۔

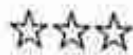
یہ سوال انسانی ذات کی تشکیل سے جڑا ہے۔ انسانی ذات ایک سماجی تشکیل ہے۔ ہم جو کچھ ہیں، اپنے سماج کی پیداوار ہیں۔ اس لحاظ سے کوئی شخص مکمل طور پر آزاد نہیں ہوتا۔ اس کی فردیت کا

معلوم بھی سماجی ہوتا ہے۔تاہم ہر شخص کی موضوعیت کی تشکیل کا عمل یکساں نہیں ہوتا۔ہماری ذات کی تشکیل سماجی معروض (Object) کے ساتھ ہمارے رشتے کی مرہون ہوتی ہے۔واضح رہے کہ کوئی شے معروض اس وقت بنتی ہے جب وہ ہمیں داخلی سطح پر متاثر کرنے میں کامیاب ہوتی ہے اور ہمارے وجود کے اس منطقے پر حاکمانہ اثر کی حامل ہو جاتی ہے جو خود کو دنیا کے آگے، دنیا سے معاملہ کرنے کے لیے پیش کرتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ ایک ہی سماج میں لوگوں کے سیلف مختلف ہوتے ہیں، یا وہ مختلف شخصیتوں کا حامل ہوتے ہیں۔ہم سب اپنے اپنے سماجی معروض بنانے پر مجبور اور اس ضمن میں قطعاً آزاد نہیں ہیں، مگر اپنے معروض کے انتخاب میں آزاد ہیں۔یہ اور بات ہے کہ لوگوں کو اپنی اس آزادی کی خبر تک نہ ہو۔

اب سوال یہ ہے کہ سماج میں کیا کیا معروض موجود ہوتے ہیں؟ اگرچہ ہر تاریخی عہد میں سماجی معروض الگ الگ ہوتے ہیں، تاہم ان کی ایک لازمانی ساخت کی نشان دہی کی جاسکتی ہے۔یہ ساخت آئیڈیالوجی، ڈسکورس اور اے پس ٹیم سے عبارت قرار دی جاسکتی ہے۔یعنی ہر دور میں (خواہ وہ نوآبادیاتی ہو یا کوئی دوسرا) ایک طرف آئیڈیالوجی اور ڈسکورس ہوتے اور دوسری طرف اے پس ٹیم ہوتی ہے۔انسانی ذات کی تشکیل انھی کے ہاتھوں ہوتی ہے۔اکثر لوگ اپنے عہد کی آئیڈیالوجی اور ڈسکورس کو اپنا معروض بناتے ہیں اور کچھ لوگ اے پس ٹیم کو۔آئیڈیالوجی اور ڈسکورس سماجی اور سیاسی ہوتے ہیں۔انھیں تاریخی اور فطری صداقتیں بنا کر پیش کیا جاتا ہے ،حالاں کہ یہ فطری ہوتی نہیں ہیں۔ان کے مقابلے میں اے پس ٹیم اپنے عہد کی علمی سرگرمیوں کی مجموعی صورتِ حال پر مشتمل ہوتی ہے۔آئیڈیالوجی اور ڈسکورس میں طاقت کے غلبے کی شدید خواہش ہوتی ہے، مگر اے پس ٹیم کو انسانی فکر کے ارتقا سے دل چسپی ہوتی ہے۔جن کے سیلف کی تشکیل آئیڈیالوجی اور ڈسکورس کے ہاتھوں ہوتی ہے،وہی حقیقت میں Colonised Self ہوتے ہیں۔وہ دنیا کو اس نظر سے دیکھتے ہیں جو آئیڈیالوجی کو مطلوب ہوتی ہے اور تصورات کو وہ مفہوم دیتے ہیں جو ڈسکورس کا مقصود ہوتا ہے۔ان کی روح آئیڈیالوجی کی یرغمال ہوتی ،مگر اس پر خوش ہوتی اور اسی میں اپنی اور اپنی قوم کی نجات دیکھتی ہے۔دوسری طرف جن کا سماجی معروض اے پس ٹیم ہوتی ہے وہ Free Self ہوتے ہیں۔وہ دنیا کو اس نظر سے دیکھتے ہیں جو مجموعی انسانی فکری حاصلات کے ہاتھوں وجود میں آتی ہے۔اس اعتبار سے دیکھیں تو ہر سماج اور ہر زمانے میں

Colonised اور Free Self ہوتے ہیں۔ یہ صرف نوآبادیاتی عہد سے مخصوص نہیں ہیں۔ فرق نو آبادیاتی اور غیر نوآبادیاتی آئیڈیالوجی سے پیدا ہوتا ہے۔

آزاد ذہن نوآبادکار کی ثقافت کا براہ راست علم حاصل کرتے ہیں، مگر اپنی ثقافت سے بے گانگی کی قیمت پر نہیں۔ دونوں ثقافتوں سے راست اور گہرا ربط ضبط رکھنے کی وجہ سے وہ حقیقی آفاقی نقطہ نظر اختیار کرنے کی اہلیت حاصل کر لیتے ہیں۔ وہ نہ اپنی ثقافت کے سلسلے میں ماضی پرستی اور تعصب کا شکار ہوتے ہیں نہ نوآبادکار کی ثقافت سے مرعوب ہوتے ہیں، ان کا ذہنی رشتہ ثقافتوں کے فکری و عملی اور تخلیقی حاصلات سے قایم ہو جاتا ہے، چناں چہ وہ دونوں کی خوبیوں کے مداح اور دونوں کی کم زوریوں کے نکتہ چیں ہوتے ہیں، اور خوبیوں اور کم زوریوں کا تصور، وہ کسی ایک ثقافت سے نہیں، مجموعی انسانی ثقافت اور اے پس ٹیم سے اخذ کرتے ہیں۔ نوآبادکار اپنی نوآبادیاتی ذہنیت کے مظاہرے کے لیے سیاسی و سماجی، معاشی، تعلیمی شعبوں کو منتخب کرتا ہے، ان میں اپنی آئیڈیالوجی کا بیج بوتا ہے۔ آفاقی نقطہ نظر ان شعبوں کے بجائے، مستقل اہمیت کے فکری و علمی منطقوں سے خود کو منسلک کرتا ہے۔ یہی منطقے کسی عہد کی اے پس ٹیم تشکیل دیتے ہیں۔ یہ نوآبادیاتی صورتِ حال سے فرار اور ذہنی خانقاہوں میں پناہ گزین ہونے کا عمل نہیں ہے، بلکہ نوآبادیاتی آئیڈیالوجی کا تابع مہمل بننے سے انکار اور حقیقی انسانی علم کی روایت سے وابستہ ہونے کا آزدانہ ذہنی عمل ہے۔

☆☆☆

حواشی

۱۔ بحث کے لیے دیکھیے:
Albert Memmi, *The Colonized and the Colonized*, P 145

۲۔ مزید بحث کے لیے دیکھیے:
Raman Selden and Petor Widdowson, Contemporary *Literary Theory*, P 158

۳۔ ڈسکورس کی تھیوری میشل فوکو کی پیش کردہ ہے، مزید مطالعے کے لیے دیکھیے:
Michael Foucault, *The Archeology of Knowledge*, P 40-50

نوٹ: نوآبادیاتی مطالعات پر تفصیلی مباحث راقم کی کتابوں: مابعد نو آبادیات: اردو کے تناظر میں (اوکسفرڈ، ۲۰۱۳ء)، ثقافتی شناخت اور استعماری اجارہ داری (سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ۲۰۱۴ء) اور اردو ادب کی تشکیل جدید (اوکسفرڈ، ۲۰۱۵ء) میں ملاحظہ کیے جاسکتے ہیں۔

ڈاکٹر حامدی کاشمیری

تانیثی ادب: تنقیدی تناظر میں ○

عالمی سطح پر ادب کی تاریخ میں خواتین قلم کاروں کی موجودگی کا سلسلہ دور تک پھیلا ہوا نہیں ہے۔ مغرب میں اس کی شروعات انیسویں صدی سے ہوئی اور جارج ایلیٹ، ملر، مارگریٹ ربیکا ویسٹ، ورجینیا وولف، جین آسٹن نے فکشن کے نمونوں سے مغربی ادب میں خواتین فن کاروں کی حیثیت سے اپنی اہمیت منوالی۔ خواتین میں بعض شاعرات مثلاً الزبیتھ بیرٹ بھی نظر آتی ہیں، لیکن خواتین کے فکشن اور شعر کے یہ نمونے جو ترویج اور قبولیت کا درجہ رکھتے ہیں، تانیثی ادب کے تصور کے اس زمرے میں نہیں آتے، جو عرض حاضر میں ۱۹۶۰ء کے بعد ادبی تھیوری سازی کے بڑھتے ہوئے رجحانات کے تحت ابھرا ہے اور جس کی رُو سے خواتین قلم کاروں کی تخلیقات میں لسانی حسیت کے مختلف ابعاد کی تلاش و یافت پر زور دیا جاتا ہے۔ ادب کے یہ نمونے بالعموم فن کے ان اصولوں کے مطابق اور ان کے اتباع میں لکھے گئے ہیں جو مقبول اور مروج رہے ہیں اور جو اس صدی کے مرد لکھاریوں سے مخصوص رہے ہیں۔ یعنی جو متن اور موضوع کے عملی برتاؤ میں قدر رنجی کے مروجہ نظریوں کی پاسداری کرتے ہیں اور جو کسی مصنفہ کے عورت کی حیثیت سے صنفی تفریق کو مرکز توجہ نہیں بناتے۔

اردو میں خواتین مصنفین کا منصۂ شہود پر آنا تو حال کے ادوار میں واقع ہوا ہے یعنی بیسویں صدی کے شروع میں بعض خواتین ناول نگار مثلاً رضیہ بٹ یا اے آر خاتون کی بعض تحریروں کے ساتھ ساتھ (جن کی ادبی حیثیت مشتبہ ہے) متعدد شاعرات بھی سامنے آئیں جن میں وہ گمنام شاعرات بھی ہیں جو پردے میں رہ کر شعر کہتی رہیں اور جن کے دو ایک تذکرے بھی منظر عام پر آئے ہیں، ان میں ''شاعرات اردو'' (مرتبہ جمیل احمد) اور ''تذکرۂ شاعرات اردو'' (مرتبہ اکبر حیدری)

○ اوراق، لاہور، مارچ اپریل، ۲۰۰۲ء

ہیں۔ یہ تذکرے سیکڑوں شاعرات کے کلام پر مشتمل ہیں لیکن ان کا کام درخورِ اعتنا نہیں کیوں کہ ان میں مردوں کی روایتی اور فرسودہ شاعری کی صدائے بازگشت صاف سنائی دیتی ہے۔ البتہ موجودہ دور میں چند ایسی شاعرات سامنے آگئی ہیں جو کم و بیش اپنے شعری وجود کا احساس دلاتی ہیں۔ انھوں نے اپنے شعری مجموعے بھی شائع کیے ہیں۔ وہ ادبی جرائد میں بھی چھپتی رہی ہیں۔ ان میں شفیق فاطمہ شعریٰ، ادا جعفری، کشور ناہید، پروین شاکر، فہمیدہ ریاض، ساجدہ زیدی اور پروین فنا سید وغیرہ شامل ہیں۔ ان کے بعد نسل در نسل نئی شاعرات کا کلام دیکھنے کو مل رہا ہے۔ بعض خواتین افسانہ نگاروں میں ممتاز شیریں، صالحہ عابد حسین، قرۃ العین حیدر، عصمت چغتائی، جیلانی بانو وغیرہ معاشرتی زندگی کی مصوری کرنے کے ساتھ ساتھ مردوں کے معاشرے میں عورتوں کے مسائل کو بھی پیش کرتی رہی ہیں۔

موجودہ شعری صورت حال پر (فی الوقت شعری صورت حال ہی پیش نظر ہے) جو کم و بیش مغرب کے ساتھ ساتھ مشرق میں بھی موجود ہے، ایک نظر ڈال کر تنقیدی تناظر میں تانیثیت کے حوالے سے کئی سوالات سر اٹھاتے ہیں، مثلاً:

۱۔ تانیثی ادب / تانیثی تنقید کی اصطلاحات وضع کرنے کا کیا جواز ہے؟

۲۔ کیا خواتین کی تخلیقی حسیت مردوں سے مختلف ہے؟

۳۔ قدیم ادوار میں عورتوں نے مردوں کی طرح قلم ہاتھ میں کیوں نہیں لیا؟

۴۔ کیا خواتین کے لکھنے کے محرکات مردوں سے مختلف ہیں؟

۵۔ کیا خواتین قلم کار مروجہ زبان میں جو مردوں کی زبان ہے، ترسیلیت کا حق ادا کرتی ہیں؟

۶۔ خواتین، تنقید نگاری میں مردوں سے پیچھے کیوں ہیں؟

۷۔ کیا مرد نقاد، نسوانی تخلیقات کا غیر جانبدارانہ اور منصفانہ احتساب کر سکتے ہیں؟

ان سوالات اور اس نوع کے دیگر سوالات کا جواب تلاشنے سے قبل (جس کی کوشش آگے کی جائے گی) خواتین قلم کاروں کے مجموعی Output کی تنگ دامنی کو ذہن میں رکھنا ہوگا۔ یہ بھی یاد رکھنا ہوگا کہ جس طرح قدیم زمانے سے مرد تخلیق کار، ذہنی تحفظات اور امتناعات سے ماورا ہو کر، آزادیٔ نفس کے ساتھ لکھتے رہے ہیں، خواتین ایسے خطوط پر لکھنے سے محترز اور معذور رہی ہیں۔ اس کا سبب جاننے کے لیے ہمیں یہ دیکھنا ہوگا کہ معاشرتی، تمدنی اور معاشی پس منظر میں مردوں

کے معاشرے میں عورت کا کیا مقام رہا ہے، اور وہ کس حد تک اپنی شخصیت کی تخلیقی از ہی کا ادراک، تحفظ، استحکام اور اظہار کرتی رہی ہے۔ یہ گویا عورت کا گھریلو، ازدواجی، سیاسی اور تمدنی حیثیت اور اس سے بڑھ کر اس کی تخلیقی انفرادیت کو دریافت کرنے کا عمل ہے۔

مرد مرکز معاشرے میں عورت ہمیشہ سے محکومیت، پس ماندگی، گمنامی، توہم پرستانہ اور مجبوری کی زندگی گزارتی رہی ہے۔ مردوں کے عورتوں کے تئیں اس سلوک کو روا رکھنے کے پیشِ نظر مردوں کے عورت کو ''نصف بہتر'' قرار دینے کو ریاکارانہ رویے پر محمول کیا جاسکتا ہے۔ حد تو یہ ہے کہ مرد کی جنسی، جمالیاتی اور معاشرتی ضرورتوں اور رفاقتوں کے تقاضوں کو پورا کرنے کے باوجود، عورت کو مروجہ پدری نظام، ذیلی حیثیت ہی دیتا رہا ہے۔ اس سے بھی زیادہ تردد انگیز بات یہ ہے کہ وہ قدیم معاشروں میں عورت کو لونڈی یا کنیز کا درجہ دیتا رہا اور بھیڑ بکریوں کی طرح اس کی خرید و فروخت میں ملوث رہا ہے۔ جہاں تک مردوں کی ادبی تحریروں کا تعلق ہے، ان میں بھی وہ اس کی وفا شعاری پر سوالیہ نشان لگاتے ہوئے یا اپنی بے وفائی کے باوجود اس سے تقاضائے وفا کرتے ہوئے اور Frailty thy name is woman کو تسلیم کرتے ہوئے اسے ایک محبوبہ کے طور پر ہی پیش کرتا رہا، اور عورت بھی مرتا کیا نہ کرتا، کے مقولے کے پیشِ نظر اپنی انفرادی حیثیت کو تج کر مرد عاشق کے لیے اپنے آپ کو طوعاً و کرہاً پیش کرنے یا اس کی جمالیاتی اور جذباتی تشفی کا سامان کرنے کا کردار ادا کرتی رہی۔ شیکسپیئر کے ڈرامے اوتھیلو میں لیڈی مونا، جو حسن و نزاکت کا مجسمہ ہے، ایک کالے فوجی آفیسر اوتھیلو سے محبت کرنے اور پھر اپنی پاک دامنی اور وفا پر اوتھیلو کے شک کرنے پر جان کی قربانی دینے پر مجبور ہوتی ہے۔ تھامس ہارڈی کے ناول The mager of casterbridge میں Henchard اپنی بیوی کو ناکردہ گناہی کے باوجود سرِعام میلے میں نیلام کرتا ہے۔

حیرت کی بات یہ ہے کہ بقول اقبال ''وجودِ زن سے ہے تصویرِ کائنات میں رنگ'' کے اعتراف کرنے کے باوجود انسانی تاریخ میں جسے صرف مردوں کی جولاں گاہ قرار دیا گیا ہے اور جو مردوں کے کارناموں کے لیے مختص رہی ہے، عورت یک سر غائب ہے۔ قدیم ادوار کی تہذیبی تاریخ سے پتا چلتا ہے کہ عورت مردوں کی جنسی ضروریات پورا کرنے اور گھر کی چار دیواری میں رہ کر بچوں کی پرورش اور نگہداشت پر مامور تھی۔ وہ گھریلو کام کاج کے ساتھ کسب ہنر سے ان کے

...جانی مسائل کو حل کرنے میں شریک رہی ہے۔ پھر اجتماعی، سماجی اور سیاسی زندگی میں اس کی شرکت برائے نام تھی اور وہ تعلیم کی برکتوں سے بھی محروم رہی۔ ظاہر ہے، اس پس منظر میں عورت کے لیے ادبی مشاغل میں حصہ لینا اور ادب کے وسیلے سے اپنے وجود کا اثبات کرنا تقریباً ناممکن بنا رہا۔ فنون لطیفہ میں حصہ تو دور کی بات ہے، معاشرت اور سیاست میں اس کی حیثیت محض حاشیے کی رہی ہے، Helene Cixous لکھتی ہیں:

" We are led to pose the woman question to history in
quite elementary forms, where is she? Is there any such
thing as woman? At worst, many women wonder
whether they even existed. They feel thay don't exist
and wonder if there has ever been a place for them".

Cixous کے خیال میں کئی عورتیں، عورت کے وجود کے ساتھ ہی اس کے کسی مقام کے بارے میں بھی شبہات رکھتی ہیں۔ اب اگر محض محدود دائروں مثلاً گرہستی دائرے میں اس کے وجود کو تسلیم کیا گیا تو بھی اس کی انسانی حیثیت سے صرف نظر کیا گیا۔ اسے بطورِ انسان، نام و نمود کی فطری اور جبلی خواہش کا گلا دبا کے اس کی زبان چھین لی گئی اور صدیوں تک اس کی خواہشوں، ضروریات، انانیت، ترسیلیت اور تخلیقیت سے انکار کیا جاتا رہا۔ ادب، اس کے لیے شجر ممنوعہ قرار دیا گیا، یہی وجہ ہے کہ اردو کے قدیم تذکروں میں اس کا کہیں ذکر نہیں ملتا۔ میر تقی میر نے اپنے تذکرے ''نکات الشعرا'' میں اور تو اور اپنی شاعرہ بیٹی ''بیگم'' کو بھی جگہ دینے سے انکار کیا۔

دل چسپ بات یہ ہے کہ صدیوں کے مردانہ سماج میں رہ کر عورتیں نفسیاتی طور پر اس حد تک مردوں کی بالادستی کو قبول کر چکی ہیں کہ وہ نہ صرف اپنے شریک غالب کے بغیر زندہ رہنے کا تصور بھی نہیں کر سکتیں، بلکہ خود ہی اپنی بنیادی انسانی حیثیت سے بھی صرف نظر کر کے مردوں کی تابع مہمل بن کر رہ گئی ہیں۔ ان کے لیے صرف ایک مسئلہ رہ گیا ہے: وہ یہ کہ تحفظ ذات اور اس کے پیش نظر مردوں کے زیرِ سایہ رہ کر زندہ رہنے کا رجحان ان کی سائیکی کا حصہ بن کر ان کی فطرت بن چکا ہے۔ زندگی کے مختلف شعبوں میں حصہ لینے اور بعض صورتوں میں اپنی ذہانت اور اہلیت کا احساس کرنے یا احساس دلانے کے باوجود مردوں کے Patriarchal نظام سے زیادہ صورت حال میں

کوئی نمایاں فرق واقع نہیں ہوا ہے۔ حالیہ برسوں میں ٹیلی ویژن پر ڈراموں یا اشتہارات میں وہ مردوں کے استحصالی رویوں کو بے چون وچرا قبول کرتی نظر آتی ہیں۔ ٹی وی Adds کے ذریعے کاروبار کو فروغ دینے کے لیے جو مردوں کے ہاتھ میں ہوتا ہے، وہ اپنے جسم کو Commercialise کرنے سے بھی دریغ نہیں کرتیں۔ معاشی مجبوری کے ساتھ ساتھ یہ شاید ان کی نفسیاتی ضرورت بھی بن گئی یعنی موجودہ کاروباری، صارفانہ اور مقابلہ آرائی کے دور میں پیٹ بھرنے اور تن ڈھانپنے کے ساتھ ساتھ خود کی اور گھر کی آرائش کے لیے وہ اپنے آپ کا استحصال کرانے میں تامل نہیں کرتیں۔

عورت پر مردانہ تغلب اور بالادستی کے نتیجے میں عورت کی شکست، محرومی اور پسپائی کا مردوں کا احساس ہو یا نہ ہو، خود عورت بطور انسان اسے شدت سے محسوس کرنے سے باز نہیں رہ سکتی، لیکن مردوں کے سماجی اداروں کی حکمرانی میں وہ زبان کھولنا تو در کنار آہ کرنے سے بھی گریز کرتی رہی ہے۔ اس پس منظر میں یہ ادبی کارگزاری ہی تھی جو اس کی نجات کا راستہ کھول سکتی تھی، اور اس کے وسیلے سے عورت بقول فرائیڈ اپنی دبی ہوئی اور کچلی ہوئی شخصیت کا اظہار کر سکتی تھی۔ چناں چہ مغرب میں انیسویں صدی میں عورتوں نے ادب کا سہارا لیا، اسی طرح بیسویں صدی میں اردو کی بعض قلم کار خواتین کے ادبی اظہارات منظر عام پر آئے لیکن تعجب یہ ہے کہ عورتوں نے ادبی اظہارات کو اپنے احتجاج کا ذریعہ بنانے، اپنی حیثیت کو منوانے یا اپنی شناخت کروانے کے بجائے اپنی جنس (Gender) ہی کو نظر انداز کر کے، اپنی فطری نسائیت کو پس پشت ڈال کر Male Dominated Society میں مردوں کا سایہ بن کر جینے میں اپنی عافیت سمجھ لی، اور مردوں ہی کے نظریات، عقائد اور مخصوصات کو بے کم وکاست اپنے اوپر اوڑھتی رہیں، اور تو اور وہ مردوں ہی کی زبان بھی استعمال کرتی رہیں۔ وہ یہ بھول گئیں کہ وہ بھی 'اپنے من میں ڈوب کر' اپنی تخلیقی حسیت کو بروئے کار لا کر، اپنے وجود کا اثبات کر سکتی ہیں۔ اس ضمن میں عورت کا عورت پن ہی اس کی شخصیت کے ترفع کو ممکن بنانے کے ساتھ ساتھ اس کے تخلیقی شعور کی پرداخت کر سکتا ہے اور یہ اس کا صنفی رویہ ہی ہے جو اس کے ادبی تجربات کی تشکیل کر سکتا ہے اور اس کی تخلیقات کے استناد کا ضامن ہو سکتا ہے لیکن صورت حال یہ ہے کہ قلم کے ذریعے اپنی اصل کو منکشف کرنے کے بجائے عورتیں اپنی ادبی تحریروں میں مردوں کی زبان، ان کے جذبات، ان کی سائیکی اور حسن وعشق کے بارے میں ان

کے تصورات کو پیش کرنے سے ہچکچاتی نہیں، نتیجتاً وہ اپنی اصلی شناخت کو قائم نہیں کر پاتیں۔
یہ امر بہر کیف خوش آیند ہے کہ بیسویں صدی کے نصف آخر میں مرد اساس معاشرے میں عورتوں نے تعلیم کی برکتوں سے فیض یاب ہو کر اور فکر و آگہی کے فروغ کے نتیجے میں شعوری طور پر اپنے بارے میں سوچنا شروع کیا اور اپنی شخصی، سماجی اور معاشی آزادی کے حق میں تحریکیں چلانا شروع کیں۔ امریکا میں آزادی نسواں تحریک ۱۹۶۰ء کے اواخر میں چلی، جس کا اثر انگلستان کی نسوانی تحریک پر بھی پڑا۔ یہ جرمنی اور فرانس میں بھی جلد زور پکڑنے لگی۔ امریکا میں نسوانی آزادی اور نسوانی ادب و تنقید کو یونیورسٹیوں کے ادبی شعبوں اور نسوانی مطالعات کے شعبوں میں رائج کیا گیا ہے۔ انگلستان اور فرانس میں سوشلزم کے بڑھتے ہوئے رجحان کے تحت نسوانی تحریک کو تقویت ملی۔ مختلف تنظیمیں اور جماعتیں وجود میں آئیں، عورتوں کی سوانحی کتابیں چھپ گئیں۔ اس طرح سے عورت حصار زمانہ سے نکل کر کارزارِ حیات میں حصہ لینے پر اصرار کرتی ہوئی نظر آنے لگی۔ وہ زندگی کے مختلف شعبوں طب، قانون، تدریس، کھیل کود، سیاست، انجینئرنگ اور کمپیوٹر میں اپنا لوہا منوانے کی جدوجہد کرتی رہی اور وہ سماجی برابری، آزادی، شخصی توقیر کے لیے ایک زوردار جدوجہد میں مصروف ہوگئی۔ رفتہ رفتہ یہ مفروضہ کہ وہ Weaker Vessel ہے، ختم ہونے لگا۔ اس تبدیل ہوتی ہوئی صورت حال کے بارے میں Adreienne Rich لکھتی ہے:

> "A radical critique of literature, feminist in its impulse, would take the work first of all as a clue to know we live how we have been living, how we have been led to imagine our-selves, how our language has been till now a male prerogatives and how we can begin to see and name...... are therefore, live afresh."

چناں چہ موجودہ عہد تک آتے آتے، عورت کو تولد دیگرے کے عمل سے گزرنا پڑا اور اسے اپنے ہونے کا احساس کرنے اور احساس دلانے کے لیے بڑے بڑے کٹھن مراحل سے بھی گزرنا پڑا ہے۔ حالیہ برسوں میں اس نے جو کچھ لکھا ہے اور خاص کر جو کچھ اس وقت لکھا جا رہا ہے، وہ اس کے وجود کی تخلیقی اور سماجی اثباتیت کی طرف اشارہ کناں ہے۔
اس حقیقت کو مدنظر رکھ کر عورت اپنے جسم اور جسم کی بدلتی حالتوں، ماں بننے کی صلاحیتوں اور

اپنی جنس کی بنا پر مرد سے مختلف ہے اور اس پر دریدا کا binary opposites یعنی مرد/عورت کا تصور منطبق ہوتا ہے، جس کی رو سے عورت جنسی، جسمانی اور نفسیاتی طور پر مرد سے الگ ہے۔ فن کارانہ سطح پر اپنے غالب مخالف جنس کی زبان میں جو بقول "Oppressor's Language" ہے، اپنے نازک، لطیف (Subtle) اور گریزاں محسوسات کو پیش کرنے کی سعی کرتی ہے اور Rich حتیٰ المقدور مرداد یبوں کے مقابلے میں اپنی تحریروں میں زبان، اسلوب، لب ولہجہ، رویوں، کردار، صنف اور تجربوں کے تعلق سے فرق روا رکھتی ہے۔ وہ مرد کے مقابلے میں عورت کے درجے، طرزِ زندگی، مذاق، مشاغل، رنگ، نسل اور خواہشات کو بھی نسائی رنگ عطا کرتی ہے۔ چناں چہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ وہ ایک منفرد تانیثی ادبی کلچر کو صورت پذیر کرنے کی جدوجہد کرتی ہے۔ وہ بہ قول مشہور تانیثی نقاد شووالٹر ''حیاتیات، لسانیات، تحلیل نفسی اور تمدن چار'' "Models of Difference" کو نمایاں کر رہی ہے۔ اس طرح سے تانیثی ادب میں لسانی جمالیات اور تخلیقیت کی شناخت دائرہ امکاں میں آتی ہے۔ مجموعی طور پر خواتین قلم کاروں کی شخصیت resistence، کشمکش، بےبسی کے ساتھ ساتھ خواب بنی، مثالیت، رومانیت، عافیت پسندی اا اور جنسی آگہی کے علاوہ باغیانہ ردعمل اور مفاہمانہ رویے کے تضادات پر محیط ہو جاتی ہے۔

قبل اس کے کہ دیکھا جائے کہ تانیثی ادب کی تفہیم اور قدر سنجی کے تنقیدی اصول وضوابط کی تعیین کیوں کر کی جاسکتی ہے، یہ دیکھنا ضروری ہے کہ خواتین کا نسائی تخلیقی منظر نامہ کیا ہے؟ عالمی زبانوں میں انگریزی میں ایمیلی ڈکنسن اور فارسی میں فروغ فرخ زاد کی شاعری میں بعض نسائی کوائف کی نشان دہی کی جاسکتی ہے۔ فروغ فرخ زاد کے یہاں عورت کی جنسی آگہی اور ذہنی فعالیت کی پیکر تراشی ملتی ہے:

> میں اس کے بازوؤں میں ہوں اور تشنہ ہوں، میرا شوق گھاس کی طرح روندتا
> رہے گا...... (آتش خاموش)

ن م راشد نے لکھا ہے:

> فروغ کے پہلے مجموعے میں ایک عورت کا آہ و نالہ سنائی دیتا ہے۔ آزادی کے لیے اس کی پکار سنائی دیتی ہے۔ ایملی ڈکنسن عورتوں کی Plight طنزیہ انداز میں پیش کرتی ہے:

What soft, cherubic creatures

these gentle women are!
One would as soon assualt a plush
Or violate Star
It is such a common glory,
A fisherman's degree!
Redemption, brittle lady
Be so ashamed of thee.

حبہ خاتون کی شاعری میں نسائی محسوسات کی جلوہ گری ملتی ہے۔اس کی شاعری میں ایک ہجر زدہ بیاہتا عورت کے درد آگیں اور حسیاتی تجربات ملتے ہیں۔ جہاں تک کشمیری میں مرد شعرا کا تعلق ہے، قدیم ہندی گیتوں کی طرح وہ اپنے کلام میں نسوانی متکلم کے ذریعے عشقیہ جذبات کی ترجمانی کرتے ہیں۔اردو میں (ہمارا مطالعہ اردو ہی سے متعلق ہے) اب بعض ایسی تخلیقات نظر آتی ہیں جو نسائی رویوں اور تجربات کا پتا دیتی ہیں، لیکن ایسی خواتین بھی ہیں جو مردوں کی زبان کو بے محابا استعمال کرتی ہیں اور زندگی، معاشرے اور حسن وعشق یا مرد عورت کے رشتوں کے بارے میں صرف اتباع سے کام لیتی ہیں۔

بہر حال خواتین کی شعر گوئی کے یہ دونوں مختلف اور متضاد طریقے مروج ہیں اور دونوں کے اختلاف کو روا رکھتے ہوئے بھی، یہ مردوں کے قائم کردہ نظام نقد سے ہٹ کر کسی قابل شناخت اور جامع Theoritical Ground کی ضرورت کا احساس دلاتے ہیں جو نسوانی حسیت کا پتا دیتا ہو۔ شووالٹر لکھتی ہے:

"Only after the revolutionary year of 1968 did women begin to think of themselves as "feminist critics" approaching literature with both a political perspective formed by the women's libration movement and a training in the contemporary institutions of literaray study."

تانیثی ادب کی منفرد حیثیت کے نقوش واضح ہونے کے ساتھ ہی لگ بھگ ۱۹۷۰ء سے اس کی قدر سنجی کے تنقیدی عمل کو define کرنے کا رجحان تقویت پاتا رہا اور ادب کی ایک نئی تنقیدی تھیوری کو تانیثی تنقید کے طور پر پیش کیا جا رہا ہے۔اس ضمن میں یہ بات قابل غور ہے کہ تانیثی

ادب کی انفرادیت کو تسلیم کرنے کے بڑھتے ہوئے رجحان کے باوجود اس کا محاکمہ کرنے کے لیے مرد نقادوں کے وضع کردہ اصولوں کی گرفت سے چھٹکارا نہیں مل سکا ہے۔ اور یہاں بھی تانیثی نقادوں پر مردوں کے Patriarchal دباؤ کو محسوس کیا جا سکتا ہے حالاں کہ عورتیں ایک نئے تنقیدی ڈسکورس کی ضرورت کے احساس سے بیگانہ نہیں۔ یہ احساس بڑھتا جا رہا ہے کہ مردانہ تنقیدی تھیوریز پر تکیہ کرنے سے تانیثی تنقید دور تک نہیں جا سکتی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ تانیثی ادب کی تعینِ قدر، تانیثی نقاد ہی بہتر طریقے سے کر سکتی ہے۔ عورتیں زیادہ دردمندی، باریک بینی اور گہرائی سے عورتوں کے ادبی کام کا تجزیہ کر سکتی ہیں۔ وہ یہ بھی جتلا سکتی ہیں کہ نسائی تحریروں کو کس طرح نسائی جمالیات کی بنا پر مردوں کی تحریروں سے ممیّز کیا جا سکتا ہے! چناں چہ تانیثی تنقید عورتوں کے جنس، جسم، جسم کی بدلتی حالتوں اور حسیت کے حوالے سے ان کے ادب کی تخلیقیت کو مطالعے کا موضوع بنا سکتی ہے۔ اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ نسائی ادب کو صرف اسی تناظر میں پرکھا جا سکتا ہے۔ اس کی رو سے عورتوں کی قومیت، عصریت، آفاقیت، تہذیبی اقدار اور انسانی صورتِ حال کے بارے میں ان آگہی کی نشان دہی بھی کی جا سکتی ہے۔ یہ تنقید بنیادی طور پر یہ راز منکشف کر سکتی ہے کہ نسائی ادب عورتوں کی تخلیقی توانائی سے کس طرح جڑا ہوا ہے، اور کس طرح اسے اظہار کی صورت دی جا سکتی ہے۔ یہ تخلیقی توانائی ہی ہے جو اظہار طلب ہے، خواہ وہ کائناتی مظاہر کی صورت میں ہو، یا فنکار کی تخلیقات کی صورت میں، اور اس کا اطلاق مردوں اور عورتوں پر بہ اندازہ توفیق ہوتا ہے۔ چناں چہ نسوانی تخلیق کاری کی حیاتیاتی اساس اور مراحل سے رابطہ قائم کر کے، عورتوں کے ادبی ڈسکورس کی تشکیل کی جا سکتی ہے۔ اس امکانی صورت کی بنا پر اور اسے مزید قابل شناخت بنانے کے لیے، شووالٹر نے اس نوع کی تنقید کے لیے gynocriticism کی اصطلاح وضع کی ہے:

> "No English term exists for such a specialized critical discourse and so I have invented the term gynocriticism."

چناں چہ کئی خواتین تنقید نگاروں مثلاً Elman Patria Meyar Beauvior, Mary اور Margaret Homan نے تانیثی تنقید پر کتابیں لکھیں۔ Susan Guhair اور Gilbert نے مل کر تانیثی تنقید کو زیادہ موثر بنانے کی سعی کی۔ اردو میں تانیثی تنقید بھی نہ ہونے کے برابر ہے۔ ممتاز

شعریں کے بعد حالیہ برسوں میں سیدہ جعفر، زاہدہ زیدی اور ساجدہ زیدی نے بھی تنقیدی مضامین لکھے ہیں، لیکن انھیں عصری تنقید کے عمومی منظرنامے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ قاضی افضال حسین اور ابوالکلام قاسمی نے اپنے مضامین میں، تانیثی شاعری اور اس کی تحسین قدر پر قلم اٹھایا ہے لیکن وہ اس کی تخصیصیت اور درجہ بندی کو متعین کرنے کی طرف متوجہ نظر نہیں آتے۔ مغربی ادب میں جتنی بھی تانیثی تنقید لکھی گئی ہے، وہ کم و بیش قدر سنجی کے اُنھی نظریات نقد پر مدار رکھتی ہے جو بیسویں صدی میں مروّج رہے ہیں۔ ان میں تاریخی، مارکسی، نفسیاتی اور ہیئتی نظریات شامل ہیں۔ ۱۹۷۰ء کے بعد ساختیاتی، پس ساختیاتی اور ردِّ تشکیلی نظریات نے ان مروجہ نظریات کی نفی کر کے متن اساس تنقید اور قاری اساس تنقید کے لیے جگہ خالی کی ہے، اس سے تانیثی تنقید بھی برابر متاثر ہو رہی ہے۔

یاد رہے کہ تنقید خواہ مرد نقادوں کی لکھی ہو یا خواتین نقادوں کی، اس کے لیے بلا امتیاز آفاقی اصولوں کا احترام کرنا لازمی ہے، جو ادب شناسی اور ادب کی قدر سنجی کو ممکن بناتے ہیں۔ خواتین قلم کاروں کو اس بنا پر کہ وہ صدیوں سے مردوں کے دباؤ اور تعدی کا شکار رہی ہیں، فن کے بنیادی مقتضیات کے کسی قسم کے انحراف یا روگردانی کی رعایت نہیں دی جاسکتی۔ فن کی دنیا میں وہی انسان (خواہ مرد ہو یا عورت) قدم رکھ سکتا ہے، جو اس دنیا کے قوانین اور آداب کی آگہی رکھتا ہے اور ان کی پاسداری کرتا ہے۔ یہ بات تاہم قابل فہم ہے کہ خواتین کے جسمانی، نفسیاتی، فکری، جذباتی اور جنسی خصائص کی بنا پر عورتیں ان کے فن کی قدر سنجی مردوں سے زیادہ بہتر اور مؤثر طریقے سے کر سکتی ہیں۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ تانیثی تخلیقات مرد نقادوں کے لیے شجرِ ممنوعہ کی حیثیت رکھتی ہیں۔ وہ بے شک اپنی تنقیدی بصیرت کی بنا پر ان کی تفہیم و تحسین کا حق ادا کر سکتے ہیں، وہ تدقیقی اور معروضی طریق نقد سے خواتین کے ادب کے گہرے لسانی مطالعے سے ان اسرار و رموز کو منکشف کر سکتے ہیں جو نسائی حسیت سے متعلق ہیں۔ بعینہٖ مردوں کی تخلیقات خواتین نقادوں کے لیے گنبدِ بے در قرار نہیں دی جاسکتیں، اس ضمن میں وہ ترجیحی طور پر اس جدید تجزیاتی اندازِ نقد سے کام لے سکتی ہیں، جو تیزی سے فروغ پا رہا ہے۔ چناں چہ یہ تجزیاتی طریق نقد ہی ہے جس کی بدولت نسائی فن پارہ، مرد کے تخلیق کردہ فن پارے کے مانند اپنے مخصوص لسانی وجود کی بنا پر قابلِ شناخت ہوتا ہے اور اس کے لسانی وجود ہی کی بنا پر مردوں کی زبان برتی گئی ہو یا عورتوں کی، یا مردوں کی زبان کو deconstruct کیا گیا ہو یا زبان کی تشکیل میں نسائی اور تذکیری عناصر کے امتزاج سے کام لیا گیا ہو، اسی

قدر و قیمت کا تعین کیا جاسکتا ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ نسائی فن پارے کے لسانی نظام کے اکتشافی تجربے سے وہ فرضی ڈرامائی صورت حال، جوفن پارے کا خاصہ بھی ہے، ابھرتی ہے یا نہیں..... اگر ابھرتی ہے تو کس حد تک اور کس حد تک حقیقی دنیا کو تیاگ کر ایک نئی دنیا تخلیق کرتی ہے! فن پارے کی اس فرضی دنیا، جو لفظ، پیکر، کردار، واقعے اور خموشیوں سے متشکل ہو جاتی ہے، کی دید و دریافت سے تنقید، خواہ وہ عورتوں کی تنقید یا مردوں کی، اپنا جواز پیدا کرتی ہے۔ بعدازاں فن پارے کے اندر پنپنے والے تجربے سے قارئین کو روشناس کرانا، اور ان کی جمالیاتی حس کی تشفی کرنا، تنقید کے اکتشافی عمل کی اساس فراہم کرتا ہے۔ قارئین فن پارے سے جمالیاتی آسودگی کے بعد اپنی صوابدید، جنس، فکر و آگہی اور تمدنی شعور کے مطابق معانی اخذ کر سکتے ہیں۔

اس نوع کے اکتشافی تجزیے سے جو Intimate اور معروضی ہے، نکتہ رس اور دقیقہ سنج ہے اور وسعت اور جامعیت رکھتا ہے اور متن مرتکز ہے، جدید نقاد مصنف/ مصنفہ کی طرف سے عائد کردہ کسی مقصدیت، نظریے یا خیال کی بلا واسطہ اور شعوری نشان دہی کو غیر تنقیدی رویہ قرار دیتا ہے کیوں کہ یہ اکتشافی نہیں، بلکہ مقصدی ہو کے رہ جاتا ہے۔ اس تنقیدی طریق کا عورتوں کے ان فن پاروں پر بھی انطباق ہو سکتا ہے جو مردوں کی زبان اور لہجہ رکھتے ہیں، کیوں کہ ایسے فن پارے غیر نسائی نوعیت کے نظر آنے کے باوجود اپنے باطن کی گہرائیوں میں نسائی رموز و اسرار کے حامل ہو سکتے ہیں۔ یہ طریق نقد تفتیشی نقادوں کے لیے مردوں کی تخلیقات کی تحسین کاری کے لیے گنجائش رکھتا ہے۔ بہر حال تانیثی نقادوں کے لیے تانیثی تنقید ہی ادب کی تفہیم و تحسین میں بہتر نتائج کی طرف لے جاسکتی ہے، اور بہتر امکانات و مضمرات کا راستہ کھول سکتی ہے۔ بشرطیکہ یہ مصنف/ مصنفہ کے بجائے متن اساس ہوتا۔ تانیثی تنقید، وسیع تر تناظر میں، متنی اور نسائی عناصر کے امتزاج کی دریافت سے صورت پذیر ہو سکتی ہے اور اپنا تشخص قائم کر سکتی ہے۔

موجودہ دور میں وہ خواتین جن کی شاعری کی فنی سطح قابلِ لحاظ ہے اور جو کم و بیش مرد شعرا کی ہم پایہ کہلائی جاسکتی ہیں، معدودے چند ہی ہیں۔ ان میں شفیق فاطمہ شعریٰ، ادا جعفری، کشور ناہید، پروین شاکر، ساجدہ زیدی اور فہمیدہ ریاض شامل ہیں۔ ان شاعرات کو اردو میں تاریخی نقطۂ نظر سے تانیثی شاعری کی پیش رو قرار دیا جاسکتا ہے۔ ان کے کلام میں نسائی حسیت کے کہیں کچھ دھندلے اور کہیں کچھ روشن نشانات نظر آتے ہیں اور یہ دانش ورانہ سطح پر اپنے عہد میں ذاتی، عصری

اور اجتماعی زندگی کے بارے میں تفہیمی نقطہ نظر کے ساتھ ساتھ تخصیصی طور پر نسوانی ردِ عمل اور رویوں کو بھی بروئے کار لاتی ہیں، تو ان میں شفیق فاطمہ شعریٰ، ادا جعفری، کشور ناہید، ساجدہ زیدی اور زاہدہ زیدی کچھ تو عالمی ادب میں تانیثی ادب کے فروغ کی علیت کے زیر اثر اور کچھ اپنی خود آگہی کی بدولت اپنی شاعری کو نسوانی رنگ و آہنگ عطا کرتی ہیں۔ تاہم بسا اوقات ان کے یہاں کہیں کہیں نسائی لہجے کے باوجود انھیں موضوعات کی Preponderence ملتی ہے جو معاصر مرد شاعروں کا امتیاز ہے۔ ان میں رشتوں کی شکست، تنہائی، ذہنی انتشار، کربِ ذات، محرومی اور اقدار کی پامالی کی نشان دہی کی جا سکتی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ بھی جدیدیت کے زیر اثر انسانیت کے درد و کرب کو مرد شعرا کی طرح پیش کرتی ہیں۔

شفیق فاطمہ شعریٰ شاعرات کے اس گروہ میں ایک نمایاں حیثیت رکھتی ہیں۔ ان کی نظمیں خالص نسائی حسیت پر مرتکز ہونے کے بجائے اس کی سرحدوں کو چھوتی ہوئی دیگر معاصر شاعرات کی طرح سماجی، عصری اور تمدنی واقعات کے زیر اثر وسیع تر موضوعات یعنی حیات و کائنات خالق کائنات، جبر و قدر، مذہب، فنا، لایعنیت اور انہدام وغیرہ کا احاطہ کرتی ہیں۔ وہ ان موضوعات کو اپنے علم و عرفان کے مطابق، ذہنی آزادی اور دانش ورانہ ذہن سے کر سکتی ہیں۔ مجموعی طور پر ان کے کلام میں ان کے فکر و فلسفہ کے رجحانات میں مستور نسائیت گاہے گاہے اور بین السطور اپنی جھلک دکھلاتی ہے۔ اس ضمن میں ''دھند لکے'' اور ارضِ نغمہ'' ! ''شجرِ تمثال'' بانوئے فرعون'' (اے تماشا گاہ عالم روئے تو) قابل ذکر ہیں۔ ان کی نظم ''صدائے صحرا'' کے چند اشعار درج ذیل ہیں، ان سے نظم میں ایک نسائی کردار کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے:

سکھی پھر آ گئی رت جھولنے کی، گنگنانے کی
سیہ آنکھوں کی تہ میں بجلیوں کے ڈوب جانے کی
سب ہاتھوں سے مہندی کی ہری شاخیں جھکانے کی
گگن میں رنگ، آنچل میں دھنک کے مسکرانے کی

ان کی شاعری کا ایک اور امتیازی پہلو یہ ہے کہ وہ اپنے فکر و فلسفہ کے اظہار کے لیے زبان کے ایک انفرادی اور انوکھے برتاؤ کو روبہ عمل لاتی ہیں۔ وہ لفظ سازی، پیکر تراشی اور استعارہ کاری کے علاوہ مذہبی واقعات و اساطیر کے حوالوں سے زبان کو ایک توانا اور پیچیدہ رنگ عطا کرتی ہیں۔

شعریٰ کے کلام میں وقیع اور حکیمانہ افکار و تصورات کی کمی نہیں، کمی ہے تو زبان کے اس لفاتی اور نامیاتی برتاؤ کی ہے، جو لفظ کی توانائی اس انسلاکاتی اور امکانیت اور شگفتگی کو ہے، جو شعریٰ تجربے کے اطراف میں پھیلنے کو ممکن بناتا ہے نتیجتاً ان کی بیش تر نظمیں صفحہ قرطاس پر لفظوں کے جماؤ اور اجماع سے مرعوب تو کرتی ہیں، مگر قاری کے دل و دماغ کی گہرائیوں میں پیوست نہیں ہوتیں۔ الفاظ کا یہ فیاضانہ استعمال جوش کی یاد دلاتا ہے اور معاصر شاعرات میں کشور ناہید، ساجدہ زیدی، زاہدہ زیدی کے شعری اسلوب پر اثر انداز ہونے کا پتا دیتا ہے۔

شعریٰ کے برعکس ادا جعفری کے یہاں لفظ سازی اور لفظوں کی کثرت کے بجائے شعر کے مروجہ ذخیرۂ الفاظ کے تخلیقی استعمال کا رجحان نمایاں ہے۔ نتیجے میں ان کی نظمیں مانوسیت کے راستے پر چلنے کا تاثر پیدا کرنے کے باوجود اجنبی جہات کی طرف سفر کرتی ہیں۔ ان کے یہاں زندگی، معاشرت، عصریت اور محبت کے بارے میں ان کے شخصی رویے جو نسائیت سے آمیز ہیں یا نسائیت کی دانش ورانہ تقلیب پر دلالت کرتے ہیں، نمایاں ہیں۔ ان کے کلام میں موجودہ عہد کا ایک بیدار مغز، حساس، درد مند اور مہذب نسوانی کردار ابھرتا ہے۔ اس کے نتیجے میں ان کی نسائیت جنسی حد بندی سے ماورا ہو کر عام انسانی صورت حال سے منسلک ہوتی ہے۔ صیغہ تانیث سے اور انسانی ذکی الحسی سے وہ جمالیاتی شادابی کا احساس دلاتی ہیں، جنس ان کے لیے جسمانی وصال ہی نہیں ''تسکینِ جاں'' بھی ہے:

میں اکثر ہواؤں کے بے تاب جھونکوں میں تھی
کہ تسکینِ جاں کے لیے
قربِ محبوب کے لمس سے آشنا ہو سکوں

ان کے غزلیہ اشعار میں نسائی احساسات یعنی محرومی، تنہائی، خود شناسی، خود سپردگی، حسن طلب اور چاہے جانے کی خواہش کی جلوہ گری ملتی ہے:

دیر آشنا کلیاں کس سے حالِ دل کہتیں
وہ تو بے خبر گزرا جس کی راہ دیکھی تھی
حسنِ طلب بنی کبھی ذوقِ سپردگی
کس نے کہا گلوں کو حیا راس آ گئی

نہ جانے لوگ کہاں تھے زمانہ تھا کہ نہیں
زمیں پہ میں تھی، فلک پر بس اک ستارہ تھا
کیا جانیے کیوں اداس تھی وہ
کب اتنی ادا شناس تھی وہ

کشور ناہید ایک ارفع ذہنی سطح، زندگی کے تضادوں، بوالعجبیوں اور پیچیدگیوں کا شعور رکھتی ہیں۔ وہ موجودہ میکانکی اور زر پرست معاشرے میں انسانی اقدار کی بے حرمتی کو شدت سے محسوس کرتی ہیں۔ ان کی عصری آگہی میں شدت اور وسعت پیدا ہوئی ہے۔ وہ محسوس کرتی ہیں کہ انسانی زندگی میں خیر و شر کی متضاد قوتیں، حقیقت کے ادراک میں گہرائی پیدا کرتی ہیں...... یہ دوئی انہیں انسان اور فطرت میں بھی نظر آتی ہے اور مرد اور عورت کی جنسی تفریق میں بھی کارفرما ہے، چناں چہ مرد اور عورت کے رشتوں میں محبت اور نفرت یا قرب اور دوری میں اس کی نشان دہی کی جاسکتی ہے۔ یہ اشعار ملاحظہ کیجیے، ان میں خود آگہی اور خود فراموشی کے متناقض رویے ملتے ہیں:

پہچان اپنی ہو تو ملے منزلِ مراد
ناہید گاہے گاہے سہی، آئینہ تو دیکھ
اپنا نام بھی اب تو بھول گئی ناہید
کوئی پکارے تو حیرت سے تکتی ہے

کشور ناہید کی نظموں میں معاصر معاشرے، سیاست، کائنات اور حسن و عشق کے بارے میں ان کے شخصی نظریات فن کے پردوں سے بھی جھانکتے نظر آتے ہیں اور قاری کے لیے جمالیاتی نشاط سے زیادہ علم و خبر کا موجب بنتے ہیں۔ ان کی نظموں میں الفاظ کی تراش خراش ملتی ہے، مگر الفاظ عموماً تحرک آشنا نہیں ہوتے۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ وہ موضوع یا تجربے کی وحدت اور نموپذیری پر توجہ کرنے سے زیادہ اسے مختلف استعاراتی شکلوں میں بہ تکرار پیش کرتی ہیں۔ نظموں کے مقابلے میں ان کے بعض غزلیہ اشعار لفظوں کی کفایت اور انسلاکین سے موضوع کے تجربے میں ڈھلنے کے رجحان کی پاس داری کرتے ہیں اور نسائی لطافت و تازگی کی پیکر تراشی کرتے ہیں:

دیکھ کر جس شخص کو ہنسنا بہت
سر کو اس کے سامنے ڈھکنا بہت

ہے سرِ شام آفتاب اُداس
کوئی لڑکی کہیں اکیلی ہے
گھر کے اندر کاٹتی ہے تیرگی
گھر کے باہر رہ کے بھی ڈرنا بہت

پروین شاکر، معاصر شاعرات میں پہلی شاعرہ ہیں جن کے کلام میں ایک ایسی خواب پرست اور رومانی لڑکی کا کردار ابھرتا ہے جو عنفوانِ شباب کی منزل میں ہے اور جس کے دل میں پہلی بار عشقیہ جذبات واحساسات جاگ اٹھتے ہیں اور اس کے پورے وجود کو کسی معطر پھولوں کی بیل کی طرح لپٹے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ عام طور پر شاعرات مردوں ہی کی طرح اور مردوں ہی کی زبان میں عشق کا اظہار کرتی ہیں، لیکن پروین شاکر کے یہاں یہ عورت کا عشق ہے، جو محبوب کو پانے کی آرزو سے سرشار ہے اور اسے نہ پانے کی صورت میں خود کو کھونے کے المیے سے دوچار ہے۔ پانے اور کھونے کی یہ داستان ان کے بعض اشعار میں ہزار داستاں بن جاتی ہے، اس طرح سے اردو کی عشقیہ شاعری میں نسائی عشق کا رنگ دھوپ نکھرتا ہے:

میں اس سے کہاں ملی تھی
بس خواب میں خواب دیکھتی تھی
لپٹی ہوئی دھند کی ردا میں
اک زرد گلاب کی کلی تھی
اب یاد نہیں کہ زندگی میں
میں آخری بار کب ہنسی تھی

پروین شاکر کی شاعری میں کہیں کہیں نسائی آگہی کے حوالے سے اور اکثر اس کے بغیر ہی عصری آشوب کے پیدا کردہ انجماد، تنہائی اور ویرانی کے احساسات کی پیکر تراشی کے نمونے ملتے ہیں:

''بہت خوش ہوں/ کہ میرے سر پہ چادر رکھنے والا ہاتھ/ میرے ہاتھ میں پھر آ گیا/ یہ پھول اور یہ ستارے اور یہ موتی/ مجھ کو قسمت سے ملے ہیں/ اور اتنے ہیں کہ گنتی میں نہیں آتے/ مگر اس دل کی ویرانی۔'' (مگر اس دل کی ویرانی)

ساجدہ زیدی اور زاہدہ زیدی بھی دانش ورانہ سطح پر اپنے عہد کے آشوب کا سامنا کرتی

ہیں۔ ساجدہ زیدی گہرے ادراک سے حیات کی فنا انجامی، رشتوں کی ناپائیداری اور کائنات کی پراسراریت کے ساتھ ساتھ دنیا میں اخلاق باختگی سے غیر انسانیت (Dehumanisation) کے المناک واقعات کو منظوم پیرائے میں پیش کرتی ہیں۔ انھیں ذات سے کائنات تک ویرانیوں کا نامختتم سلسلہ نظر آتا ہے:

''یقین، حسن، محبت، وفا، امید، قرار/ چھڑا کے چل دیے دامن/ میں دیکھتی ہی رہی/

کہ یہ طویل سفر، یہ مہیب تنہائی/ کہیں نہ ڈس لے مجھے راستوں کی پہنائی (سوچ)

ان نظموں میں نسائی کیفیات کی تلاش و تعین وقتِ نظر کا مطالبہ کرتی ہے۔ کہیں کہیں یہ کیفیات عقلیت سے منحرف ہو کر دل صد پارہ کا مداوا بن جاتی ہیں:

''یہ کس احساس کی سرگوشیاں ہیں/ کہ لذت چند لمحوں کو بھی مل جائے تو اپنا لو/ کسی کی مضطرب بانہوں میں کھو جاؤ/ یہی لمحات کی راحت/ مداوا ہے دلِ صد پارہ پارہ کا......'' (سوچ)

یہ محسوسات کی دنیا اکیلی ہے/ یہ پھولوں سے سبک/ شبنم سے زیادہ نرم/ اور آندھی سے زیادہ تندرو/ جذبات کی دنیا اکیلی ہے...... (ایک نظم)

زاہدہ زیدی عورتوں اور مردوں کی شاعری میں جنسی تفریق کے اظہار کے باوجود، حیات و کائنات کے مسائل کے حوالے سے کسی خط امتیاز کو قائم کرنے کے حق میں نہیں۔ ''شعلۂ جاں'' میں لکھتی ہیں:

''عورتوں کی شاعری کا یہ مقصد ہرگز نہیں کہ وہ عورتوں کے مخصوص جنسی مسائل اور بچوں کی پیدائش وغیرہ کے تجربات پر تفصیل سے روشنی ڈالیں یا عورتوں کے مسائل پر آنسو بہائیں یا نعرے لگائیں۔ شاعری عورتوں کی ہو یا مردوں کی، جو خصوصیات اور خوبیاں اسے عظیم شاعری بناتی ہیں وہ دونوں میں مشترک ہیں۔''

زاہدہ زیدی کے اس بیان سے اختلاف کی کوئی گنجایش نہیں، مگر جب یہ بیان تانیثی حسیت پر ایک ہلکے سے تمسخر و طنز میں بدل جاتا ہے تو اس پر سوالیہ نشان قائم ہو جاتا ہے۔ خود ان کی شاعری میں اقدار کی شکست و ریخت کے حاوی المیے کے اظہار میں فکری سطح کو برقرار رکھنے کے باوجود کہیں کہیں نسائی احساسات کی نرم و نازک زیریں لہریں موجود نظر آتی ہیں:

''نس نس میں میری رقصاں تھا وہ تلاطم/ میں خود ہی رنگ شفق میں لرزاں تھی/خود ہی موجوں میں تحلیل ہوگئی تھی (آخری طوفان)

میری تمنا کے گل ہارے رنگیں/......مرجھائے کچلے ہوئے/ خاک پر منتشر تھے......(زلزلہ)

جسم میرا تھا اک برگ گل کی طرح/نرم و نازک مہک آشنا......
(ایک انھونی سی بات)

ان کے یہاں ایسی متعدد نظمیں بھی ملتی ہیں جن میں سماجی اور سیاسی پیچیدگیوں اور تضادوں کا گہرا شعور موجود ہے۔ ان نظموں میں نسائی جمالیات سے بلا واسطہ رشتہ جوڑنے کے بجائے دانش ورانہ علم سے راست استفادہ کیا گیا ہے۔ ایسی نظمیں لفظوں کے غیر کفایتی برتاؤ سے ذہنی سطح سے اوپر نہیں اٹھتیں۔ تاہم ان کے کئی غزلیہ اشعار اور نظمیں نسائی آب و رنگ کے ساتھ مشاہدہ وفکر کے امتزاج کی مثالیں ہیں ایسی نظمیں آرزو، شوق وصل، حیرت، عبرت، غم تنہائی، آشفتگی اور پسپائی کے محسوسات کو استعارے، علامت اور طنز سے ابھارتی ہیں۔

فہمیدہ ریاض کے کلام میں ایک ایسی ذکی الحس اور عشق مشرب عورت ابھرتی ہے جو عورت پن کی تجسیم کرتی ہے۔ ان کی خصوصیت یہ ہے کہ مرد اور عورت کے رشتوں کے تناظر میں نسوانی ردّعمل کی پیکر تراشی کرتی ہیں۔ سماجی اور تمدنی امتناعات سے جو گھٹن اور محرومی عورت کا مقدر بن جاتی ہے فہمیدہ ریاض اسے شعری صورت عطا کرتی ہیں۔ وہ عورت کی طلب، خودسپردگی، خواب پرستی، نرگسیت، ماں بننے کی طمانیت اور مرد کو اپنے وجود کی تکمیلیت کا وسیلہ سمجھتی ہیں:

تسکین تمنا کیا ہوتی، پندار کا شیشہ ٹوٹ گیا
تھی جس کے لیے سب آرائش اس نے تو ہمیں دیکھا بھی نہیں

میرے اور تمہارے بیچ/اس نیلی چادر کے سوا کچھ بھی نہیں/ پھر یہ اکیلا کہرا میرے دل پر کیسا اتر رہا ہے؟......(میرے اور تمہارے بیچ)

فہمیدہ ریاض فلسفہ طرازیوں سے دور رہ کر حسی اور جمالیاتی سطح پر جدید دور کی سفاکیت، تشدد اور فریب شکستگی کا سامنا کرتی ہیں۔ وہ لفظوں اور پیکروں کے اعادہ وتکرار سے اجتناب کر کے طول کلامی کو اپنے اوپر غالب نہیں آنے دیتیں اور اپنے تجربوں کو نمویاب ہیئت میں ڈھالتی ہیں۔

ان شاعرات میں صفیہ ادیب، رفیعہ شبنم عابدی، پروین فنا سید اور بلقیس ظفیر الحسن بھی شامل ہیں۔ ان شاعرات کے کلام میں نسوانی اور غیر نسوانی رویے ملتے ہیں۔ صفیہ ادیب کی نظموں میں ایک شکستہ اور آزردہ دل شخصیت ابھرتی ہے، اس ضمن میں ان کا شعر نما ناولٹ ''ریت، سمندر اور بیڑھیاں'' بھی قابل مطالعہ ہے۔ رفیعہ شبنم عابدی کے یہاں ہزیمت اور کمتری کے احساس پر اپنی داخلی تخلیقی آگہی کے حاوی ہونے کا رجحان ملتا ہے۔ پروین فنا سید اور بلقیس ظفیر الحسن کے بعض شعری نمونے تانیثی نقطہ نظر سے مطالعے کی دعوت دیتے ہیں۔

حالیہ برسوں میں تازہ وارد شاعرات کی ایک بڑی تعداد جونسائی تشخص کو قائم کرنے کی جدوجہد میں مصروف ہے، ادبی رسائل میں نظر آتی ہے۔ ان میں سے بیشتر شاعرات کے مجموعے بھی چھپ چکے ہیں۔ ان میں عذرا عباس، نجمہ منصور، سارا شگفتہ، شائستہ یوسف، عطیہ نشاط، آشا پربھات، عذرا پروین اور عشرت آفرین شامل ہیں۔ ان شاعرات کے کلام میں جونسائی کردار ابھرتا ہے وہ اپنی جبلی خواہشوں، محرومیوں، عشقیہ تجربات اور جمالیاتی احساس کی رنگا رنگی سے تانیثیت کا احساس دلاتا ہے۔ ان شاعرات کے کلام میں عورت کے مختلف روپ، یعنی اس کا لڑکی پن، عنفوانِ شباب، اس کی خواب پرستی جھلکتی ہے۔ مزید وہ گرہستن، عاشق، محبوبہ اور کام کرنے والی عورت کے روپ میں نظر آتی ہے۔ گذشتہ چند برسوں سے جونئی شاعرات ادبی رسائل میں چھپتی رہی ہیں، ان میں شہناز نبی، شبنم عشائی، پروین راجہ اور اطہر ضیا شامل ہیں۔

آخر میں یہ سوال سامنے آتا ہے کہ عشقیہ شاعری میں خواہ مرد کی ہو یا عورت کی، محض حسن اور عشق یا ہجر و وصال تک، خواہ اس میں تجربے کا خلوص کیوں نہ ہو، محدود کرنے سے بڑی یا اچھی شاعری کا امکان پیدا ہو سکتا ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ عشقیہ شاعری اگر رومانیت، خواب پرستی، مثالیت خواہش وصال یا ہجراں نصیبی سے الگ الگ اور معینہ موضوعات و محسوسات ہی سے سروکار رکھے، تو اس کے دائرۂ کار کا محدود ہونا ناگزیر ہے کیوں کہ تخلیق کارانہ عمل کا تقاضا ہے کہ ایسے تجربات ''گداز دل'' سے ہمہ گیر انسانی تجربات میں منقلب ہو جائیں۔ یہ ''امکان ہزار امکاں پر محیط ہونے کا عمل ہے، اس عمل کا اطلاق ان شعری تجربات پر بھی ہوتا ہے جو ماورائیت اور آشوب آگہی پر دلالت کرتے ہیں۔ پس خواتین کے شعری متن میں تجربات پر بھی ہوتا ہے جو ماورائیت اور آشوب آگہی پر دلالت کرتے ہیں۔ پس خواتین کے شعری متن میں تجربات کے نسائی رنگ اور

خوشبو کے باوجود کثیر الجہت ہونا لازمی ہے تا کہ اس کے ادبی استناد کے قائم ودائم رہنے کا امکان روشن ہو۔ یہ دراصل متن کی امکانی قوت (Potential) اور نقاد (قاری) کی تخلیقی قرأت پر مدار رکھتا ہے۔ اس طریق کی چند مثالیں درج ذیل ہیں:

روداد سفر کی پوچھتے ہو
میں خواب میں جیسے چل رہی تھی

(ادا جعفری)

وہ اجنبی تھا غیر تھا کس نے نہ کہا تھا
دل کو مگر یقین کسی پر نہ ہوا تھا

(کشور ناہید)

بادباں کھلنے سے پہلے کا اشارہ دیکھنا
میں سمندر دیکھتی ہوں، تم کنارہ دیکھنا

(پروین شاکر)

شعر نمبر ا میں نسوانی متکلمہ سامنے آتی ہے وہ سفر سے لوٹنے یا اختتامِ سفر پر مستفسرین کے حلقے میں گھری ہوئی ہے۔ وہ موجودہ مردوں یا عورتوں کے سفر کی روداد کے بارے میں استفسار کرنے پر کہتی ہے کہ وہ رودادِ سفر بیان کرنے کے قابل نہیں۔ ان کے استفسار کرنے سے اس کے محوِ سفر ہونے اور سفر کے دوران میں صعوبتوں اور رکاوٹوں کا سامنا کرنے کا پتا چلتا ہے، جیسا کہ رودادِ سفر کے تلازمے سے ظاہر ہوتا ہے۔ ان کے شوق استفسار سے مسافرہ کی تخصیصیت اور مقبولیت کا اندازہ ہوتا ہے اور یہ بھی پتا چلتا ہے کہ دورانِ سفر میں اسے پیش آنے والے واقعات، خواب آسا رہے ہیں۔ وہ کہتی ہے ''میں خواب میں جیسے چل رہی تھی''...... خواب سفر کے تشبیہاتی انداز سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس کے لیے سفر کی حقیقت خواب نہیں تھی بلکہ خواب جیسی تھی۔ حقیقت اور خواب کا یہ امتزاج شعر کی تخلیقی حیثیت کو تقویت دیتا ہے۔ متکلمہ اپنے سفر کو خواب میں ڈھال کر اپنے جذبۂ عشق یا زندگی کرنے کے جذبے یا گھر کو تیاگنے یا تکمیلِ مقصد کرنے کو علامتی صورت عطا کرتی ہے۔ اس کے خواب میں جیسے چلنے سے انکشاف ہوتا ہے کہ اس کا زندگی کرنے یا عشق کرنے کا تجربہ Somnambulism کا تاثر پیدا کرنے سے ایک کابوسی تجربے میں ڈھل جاتا

ہے۔تجربے کا ایک امکان یہ بھی ہے کہ مسافر کو راستے کی سنگینی کی بجائے، خواب کی طرح نرم اور
لطیف کیفیت کا احساس ہوتا ہے جو اس کی منزل یابی پر منتج ہوتی ہے اور جسے اس کی تکمیلیت
(Fulfilment) کے مترادف قرار دیا جاسکتا ہے۔
شعر نمبر ۲ میں بھی متکلمہ کسی واحد حاضر کے مترادف قرار دیا جاسکتا ہے۔
شعر نمبر ۲ میں بھی متکلمہ کسی واحد حاضر کو، جو اس کا محبوب بھی ہوسکتا ہے یا اس کا کوئی خیر خواہ،
سہیلی یا رازدار بھی ہوسکتا ہے، اپنے غیر متزلزل جذبۂ عشق کا اثبات کرتی ہے جو بالآخر اس کی مقصد
برآری پر منتج ہوتا ہے۔ وہ کہتی ہے کہ اس کے محبوب کے بارے میں طرح طرح کے شبہات اور
''اندیشہ ہائے دور دراز'' ظاہر کیے جاتے تھے، جو کوئی بھی آغازِ عشق میں اس سے ملتا، وہ اس کے
محبوب کے بارے میں کہتا کہ وہ جسے دل دے بیٹھی ہے، وہ ''اجنبی'' ہے یا کوئی کہتا ہے وہ ''غیر''
ہے......نا قابل اعتبار اور یہ سلسلہ تادیر جاری رہا لیکن چوں کہ وہ اس کے دل میں گھر کر چکا تھا، اس
لیے ''دل'' کسی کی بات پر یقین کرنے سے قاصر تھا۔ شعر میں محبوب یا کسی آشنا یا شریک حیات کی
موجودگی اور اس کے تخاطب سے ایک ڈرامائی صورتِ حال ابھرتی ہے۔ جہاں تک اس کے معنی کا
تعلق ہے، شعر میں کسی معاملہ عشق میں لوگوں کی ٹانگ اڑانے یعنی عشق دشمن رویے مگر ساتھ ہی
متکلمہ کے عشق صادق پر، جو اپنے یا غیر میں فرق نہیں کرتا، پر ایمان لانے کا رویہ ظاہر ہے۔ ''دل کو
مگر یقین کسی پر ہوا نہ تھا'' سے تجربے کی ایک جہت ابھرتی ہے۔ یہ عشق کی تکمیلیت کے بجائے اس
کی فریب شکستگی پر دلالت کرتی ہے۔ لوگوں کے سمجھانے کے باوجود دانستہ طور پر اپنے اجنبی محبوب
کی طرف مائل ہوتی ہے مگر اسے مایوسی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔
شعر نمبر ۳ میں ساحل، سمندر اور ساحل پر جہاز کی موجودگی کو Visualise کیا جاسکتا ہے۔
اس منظر میں ایک عورت اور مرد جو سمندر کا نظارہ کرنے کے ساتھ جہاز میں سفر کے لیے عازم ہیں
اور آپسی تعلق خاطر رکھتے ہیں، سامنے آتے ہیں۔ شعر میں نسوانی آواز ابھرتی ہے وہ اپنے عاشق
سے عشق کرتی ہے مگر محبوب کی طرف سے سچے عشق کے بارے میں doubtfull ہے، وہ اسے متنبہ
کرتی ہے کہ جہاز کا بادباں کھلنے سے پہلے وہ اس کے سگنل کو دیکھ لے تا کہ وہ سمندری سفر کا اندازہ
کر سکے! یہ جہاز کا انتباہی سگنل بھی ہوسکتا ہے یا موسم کے بدلنے کا اشاریہ بھی، یہ زندگی کا مشترکہ
سفر شروع کرنے یعنی ازدواجی رشتے میں بندھنے کا اشاریہ بھی ہوسکتا ہے۔ شعر کے دوسرے

مصرع میں یہ کہہ کر ''میں سمندر دیکھتی ہوں تم کنارہ دیکھنا'' دونوں کے متضاد رویوں کو ظاہر کرتا ہے۔ ساحل، عافیت کوشی اور سمندر خطر پسندی کی علامتیں ہیں۔ متکلمہ کا یہ کہنا کہ وہ ''خود سمندر کو دیکھے گی'' اور وہ کنارہ دیکھ لے ان کے متضاد رویوں کے غماز ہیں۔ ''متکلمہ کے طنزیہ لہجے ''تم کنارہ دیکھنا'' سے رشتے کی بے اعتباری ظاہر ہوتی ہے۔ اس طرح سے پروین شاکر نے کردار لہجے، علامت اور طنز سے ایک جہات خیز صورت حال کی مصوری کی ہے۔

اب ایک نئی شاعرہ عشرت آفریں کا یہ شعر ملاحظہ کیجیے:

وحشت سی وحشت ہوتی ہے

زندہ ہوں حیرت ہوتی ہے

شعر میں جو عورت ابھرتی ہے، وہ اپنے بارے میں ''وحشت سی وحشت'' کہہ کر وحشت کی شدت کا اظہار کرتی ہے اور ''ہوتی ہے'' کے فعل سے اس کے جاری رہنے کا پتا چلتا ہے۔ یہ وحشت وقفے وقفے سے بھی جاری رہتی ہے۔ یہ ''وحشت'' سودا، گھبراہٹ، خفقان یا جنون کی علامت ہوسکتی ہے۔ وحشت کی اس حالت کا سبب ظاہر نہیں، پر یہ متشددانہ آگہی، سفاکیت، محبوب کی بے وفائی یا فرقت یا تنہائی کی وجہ سے ہوسکتی ہے۔ دوسرے مصرع سے ظاہر ہوتا ہے کہ وحشت کی اعصاب شکن حالت اور نارملیٹی کے درمیانی وقفے میں وہ اپنی ناگفتہ بہ حالت کو دیکھ کر اور اپنے آپ کو زندہ پا کر حیرت زدہ ہوتی ہے۔ اس وحشت دل کی غیر معمولی شدت کا اندازہ ہوتا ہے۔ ظاہر ہے اس سے اپنے عہد زندگی یا عشق سے متصادم ہونے کے نتیجے میں ایک احساس اور ذکی الحس عورت کی نفسیاتی کیفیت اجاگر ہوتی ہے۔

☆☆☆

قاسم یعقوب

تانیثی تھیوری اور اُردو نظم

تانیثی تھیوری یا ادب کا تانیثی مطالعہ کن سوالوں کے ساتھ ادب کا مطالعہ کرنا چاہتا ہے؟ کیا تانیثیت کے وہی فکری اہداف ہیں جن کا ذکر ادب میں تانیثی تھیوری کی بحثوں میں ملتا ہے؟ تانیثی مطالعات نے ان معروضات کی تشفی کے لیے تاریخ کے باطن سے راہ بنانے کی کوشش کی ہے۔ ادبی تھیوری جو ادب کے تشکیلِ معنی کے نظام کو گرفت میں لینے کا مطالعہ ہے تانیثی تجزیوں کے لیے راہ ہموار کرتی ہے۔ گذشتہ صدی کی چھٹی دہائی میں جب ادبی تھیوری کا چلن عام ہوا تو اس کے ساتھ ہی ادب کے موضوعاتی مطالعوں کو بھی راہ ملی۔ مابعد نو آبادیاتی اور تانیثی مطالعوں کو ''نظریانے'' کے پیچھے مابعد جدید فکر کا وہی بنیادی اصول کارفرما تھا کہ وہ تمام اشیا جو مرکزی سمجھی جا رہی ہیں وہ اُن اشیا سے بدلی (Replace) جا سکتی ہیں جو متن مرکز نہیں یا جنھیں حاشیے پر سمجھا جا رہا ہے۔ اصل میں کسی بھی شے کا حتمی ادراک نہیں کیا جا سکتا۔ جو جتنا حاضر ہے اُتنا ہی غائب ہے۔ یوں حاشیے پر موجود اشیا کا بھی مرکزی دعوے کا اتنا ہی حق ہے جتنا مرکزی متن پر موجود فکروں یا اشیا کا۔ جو مرکزی ہونے کا دعویٰ کر رہی ہے وہ ''مکمل'' بتائی جا رہی ہے ورنہ وہ بھی ادھوری ہے۔ اُسی طرح ادھوری جس طرح حاشیے پر موجود فکروں اور اشیا کو ادھورا یا خام ہونے کا ''سچ'' پہنا دیا جاتا ہے۔ مابعد جدید فکر نے ایک اور زاویے سے بھی اشیا کی ترتیب الٹنے کی کوشش کی ہے کہ سماجیاتی تشکیلات کی حیثیت تبدیل کی جا سکتی ہے کیوں کہ وہ ایک تشکیل کی حالت میں ہوتی ہیں جو جبر (Oppression) کی وجہ سے وہ ہیئت دکھا رہی ہوتی ہیں جو دکھانے کی کوشش کی جائے۔ اگر سماجیاتی تشکیلات کا کوئی اور رُخ متعین کر دیا جائے تو وہ اسی رُخ کو سچائی بنا کر پیش کر دیں گی۔ یعنی سماجی تشکیل پانے والی اشیا یا فکروں کا کوئی ایک روپ حتمی نہیں ہوتا اور نہ ہی وہ جبر سے مقدم یا موخر

ہو سکتی ہیں۔ ان کی تمام شکلوں کو سامنے رکھنے اور اُن کی حیثیت کو ماننے کا نام ہی مابعد جدیدیت ہے۔ مابعد جدیدیت نے نو آبادیاتی فکر کا پردہ چاک کیا اور دکھانے کی کوشش کی ہے کہ کس طرح معصوم قرات اُن حقائق کو چھپا لیتی ہے جو اصل میں کوئی اور روپ دھارے ہوتے ہیں، آثاریاتی قرأت ہی دونوں اطراف دیکھنے کی اہلیت رکھتی ہے، جس کی رو سے ہر فکر متن مرکز ہو سکتی ہے اور دبائی گئی سچائیاں جھوٹ کا پردہ چاک کرنے کی اہلیت رکھتی ہیں۔ تانیثیت نے بھی مابعد جدید عہد کے ساتھ ہی تانیثی مطالعوں کو 'نظریایا' اور تاریخ کے آئینے میں عورت کے مجموعی کردار اور اہلیت کو ماپنے کی کوشش کی۔ یوں عورت تاریخ کے حاشیے سے مرکزِ متن بنائی جانے لگی۔

تانیثیت کو سمجھنے کی طرف پہلا بنیادی تھیس یورپ میں پیش ہُوا، مگر یہ تھیس عورت (Feminine) اور مرد (Masculanity) کے درمیان برابری کے مسئلے کو اجاگر کرتا تھا۔ اس میں کسی خطے کے کلچر یا کسی سیاسی مسئلے کو بنیاد نہیں بنایا گیا۔ عورت کیوں مرد سے حقیر تر ہے اور عورتوں کو وہ سماجی حقوق کیوں میسر نہیں جو صرف مرد ہونے کی وجہ سے مرد کو عطا کر دیے جاتے ہیں۔ یہ وہ بنیادی انسانی حقوق کا پہلا سوال تھا جو باقاعدہ تانیثی تحریک (Feminist Movement) کے آغاز کا موجب بنا۔

تانیثی تھیوری کے حوالے سے اُردو میں بہت کم مقالات میں تانیثیت کو 'نظریانے' کی کوشش کی گئی ہے۔ تانیثی تھیوری جس کی بنیاد پر ادب کی تانیثی تنقید وجود میں آئی، بنیادی طور پر تین حصوں پر مشتمل ہے:

۱۔ عورت معاشرے کے تناظر میں

یعنی عورت کے معاشرتی حقوق کی جنگ، عورت کو سماجی طور پر مرد کے مقابلے میں مساوی حقوق دیے جانے کی جدوجہد۔

۲۔ عورت مرد کے تناظر میں

یعنی مرد نے عورت کو کس طرح دیکھا یا اپنی تحریروں میں دکھایا ہے۔ عورت مرد کے مقابلے میں مرتبہ، درجہ اور حیثیت میں کہاں کھڑی ہے؟ اگر کوئی ناانصافی کی گئی ہے تو کیوں کی گئی اور اُس کے محرکات کیا تھے؟ عورتوں کی دانشورانہ حیثیت مردوں کے تناظر سے کہاں متعین ہوتی ہے۔

۳۔ عورت عورت کے تناظر میں

یعنی عورت کو عورت کے تناظر میں دیکھا یا پڑھا جائے۔ عورت ایک صنف (Gender Self) میں مرد کی محتاج نہیں بلکہ مرد عورت کو سمجھ ہی نہیں سکتا عورت ہی عورت کو سمجھ سکتی ہے۔ یوں عورت کو عورت کے مسائل کے ساتھ سامنے لایا جائے کہ عورت کی سماجی، سیاسی، حیاتیاتی اور نفسیاتی درجہ بندی عورت کے تناظر ہی سے متعین کی جائے۔

تانیثیت کے حوالے سے مغربی تاریخ میں انقلابِ فرانس کے بعد سے اس موضوع کو اہمیت دی جانے لگی ہے اس سلسلے میں سب سے اہم کتاب جان اسٹورٹ مل کی The Subjugation of Women ہے جس نے تانیثی حقوق کی آواز کو اس شدت سے اُٹھایا کہ اس کے خیالات کو لبرل فیمنزم کا نام دیا جانے لگا۔ بیسویں صدی میں تانیثی تحریک کا سارا مواد ورجینا وولف کی کتاب A Room of One's Own، ڈورتھی رچرڈسن کا ناول Pilgrimage اور سیمون دی بوائر کی کتاب The second sex نے فراہم کیا۔ تانیثی تحریک کا ادب کے اندر مضبوط اظہار کی ایک وجہ ان کتابوں کی اشاعت بھی تھی جنھوں نے تانیثیت کو ایک علمی وقار سے پیش کیا۔ تانیثی تحریک ادبی تحریک بن گئی جس نے عورت کے مقدمے کی فلسفیانہ حیثیت کو منوانے میں اہم کردار ادا کیا۔ بیسویں صدی کی آخری دہائیوں میں انتقادِ نسواں (Gynocriticism) کا اسکول سامنے آیا جس کا نفسیات کے ساتھ بھی گہرا تعلق تھا۔ خصوصاً فرائڈ کے جنسی نظریات نے عورت اور مرد کے باہمی تعلق کو سمجھنے کی طرف کئی ایک اشارے فراہم کئے تھے۔ تانیثی ناقدین نے فرائڈ کے ہاں عورت اور مرد کے جسمانی تفاوت کی بحثوں کو اپنے تھیسس میں پیش کیا۔ فرائڈ نے کہا تھا کہ عورت مرد کے مقابلے میں ایک قسم کی نفسیاتی کمی کا شکار ہوتی ہے۔ اُس کے جسم کی ساخت مرد جیسی نہیں، یہی احساس عورت کے اندر رشک اور احساسِ کمتری کا رجحان پیدا کرتا ہے جو بڑی حد تک دانش ورانہ کمتری کا موجب بنتا ہے۔ عورت کے جسمانی طور پر مرد کی نفسیاتی برتری قبول کرنے کے نظریے نے تانیثی ناقدین کو اپنی طرف متوجہ کیا۔

تانیثی تھیوری کی پیش کش میں ایلین شووالٹر کا نام نمایاں ہے۔ ایلین شووالٹر کا عورت کے سماجی اور حیاتیاتی حوالوں سے سمجھنے کی طرف بہت اہم تنقیدی کام ہے۔ ایلین شووالٹر کا تحقیقی وتنقیدی کام عورت کی نفسیاتی پیچیدگیوں سے بھی بحث کرتا ہے۔ عورتوں میں ہسٹیریا اور جنسی مسائل بھی شووالٹر کی تنقیدات کے اہم موضوع ہیں۔ مندرجہ ذیل چند ایک کتابوں سے اس کے کام کی جہات

اندازہ ہوتا ہے:

Toward a Feminist Poetics (1979),

The Female Malady: Women, Madness, and English Culture (1830–1980) (1985),

Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siecle (1990),

Hystories: Hysterical Epidemics and Modern Media (1997)

Inventing Herself: Claiming a Feminist Intellectual Heritage (2001)

ایلین شووالٹر نے انتقادِ نسواں (Gynocriticism) کی بنیاد رکھی۔ شووالٹر نے نسوانی تنقید کو تین مرحلوں میں تقسیم کیا۔ ۱

۱۔ نسوانیت (Feminine): شوالٹر نے عورتوں کی تحریروں کی روشنی میں پہلے مرحلے کو نسوانیت (Feminine) کہا جو ۱۸۴۰ سے ۱۸۸۰ تک کا یورپ اور امریکہ کا معاشرہ ہے۔ جس میں عورتوں کے حقوق کو پہلی دفعہ محسوس کیا گیا۔ اس دور کی عورتوں کی تحریریں یا عورتوں کے لیے مردوں کی تحریریں عورت کے بنیادی حقوق کی جنگ لڑتی دکھائی دیتی ہیں۔ عورت ایک صنف (Gender) کے طور پر اپنے حقوق کے دفاع کا تقاضا کرتی نظر آتی ہے۔ عورتوں نے مردوں کے مقابل دانش ورانہ برابری کا نعرہ لگایا۔ شوالٹر نے اس دور کے لیے Male Pseudonym کا لفظ استعمال کیا ہے۔ جو اپنی ساخت، لہجے، خصوصیات اور لفظیات کی وجہ سے مرد مرکز پہچانا جاتا تھا۔ اصل میں یہ تحریک Equalism یعنی برابری کے حقوق کی تحریک تھی جو عورتوں سے زیادہ انسانی احترام کا تقاضا لیے تھی۔ جس طرح مارکسی معاشی فلسفے نے مزدور اور مل مالک کے تصور سے انسانی حقوق کی ایک نئی جہت متعارف کروائی تھی۔ اسی سرمایہ داری کلچر کے زیرِ اثر بچوں کے حقوق اور اُن کی اخلاقی اور تعلیمی ضرورتوں کو ناگزیر قرار دیا گیا تھا۔ عورت کیا ہے؟ عورت کا سماجی تصور صنفی تفریق ہے یا فطری تفاوت کی بنیاد ہے، نسوانیت (Feminine) عورت کے متعلق ایسے سوالوں کے جواب دینے سے قاصر ہے یا ان سوالوں کی بنیاد پر قائم تحریک نہیں تھی۔ لہٰذا نسوانیت نے عورتوں کے حقوق کو ہی اپنا

مقصد اعلیٰ سمجھا۔ جو ۱۸۸۰ تک ایک نئی کروٹ لے لیتا ہے۔ یہ زمانہ انقلاب فرانس کے بعد کا زمانہ تھا جب ہر کوئی جدید انسان (Modern Man) کی عملی حالتوں کا مطالعہ کر رہا تھا۔

۲۔ نسوانی تنقید (The Feminist Criticism): شوالٹر نے دوسرے مرحلے کو نسوانی (Feminist) کہا ہے۔ یہ زمانہ ۱۸۸۰ سے شروع ہو کر بیسویں صدی کے آغاز ۱۹۲۰ تک کا ہے۔ اس دور میں مردوں کی تحریروں کو مطالعے کو مرکز نگاہ بنایا گیا۔ یعنی مردوں کی تحریروں میں عورتوں کو کس طرح پیش کیا گیا ہے۔ کیا عورت مردوں کے معاشرے میں برابری کی دعوے دار رہی ہے۔ مردوں نے عورتوں کو کس طرح سمجھا۔ کیا عورت مرد تناظر میں کم تر رہی یا اعلیٰ صفات کے ساتھ سماجی حرکت میں شامل تھی۔ تانیثیت نے مرد معیارات (Male Standards) کو رد کرنے کے لیے بھی مرد کو اپنے مطالعات کے لیے ناگزیر سمجھا۔ بنیادی طور پر یہ مکتبِ تنقید Androcentric تھا اور Male-Oriented تصورِ عورت کو پیش کرتا تھا۔ ایک عورت مرد کے تناظر سے کس طرح کم تر ہے اگر کم تر ہے تو احتجاج اور تنقید سے اس تفریق کو دور کیا جائے۔ عورت اور مرد کی سماجی حصہ داریوں کو بھی شدید تنقید کا نشانہ بنایا گیا۔ مرد تخلیق کاروں کے ہاں عورت کا تصور کس کس طرح پیش ہُوا ہے۔ مرد کا عورت کے نفسیاتی اور جذباتی حصار میں آنے کا بھی تجزیہ کیا جانے لگا۔

نسوانی تنقید (The Feminist Criticism) نسوانیت (Feminine) کا اگلا پڑاؤ تھا۔ پہلے مرحلے میں عورت کے حقوق کو معاشرے کے تناظر سے تلاش کیا گیا، عورت کے بنیادی تصور انسان کو جگہ دی گئی۔ دوسرا مرحلہ پہلے مرحلے کا حاصلِ مطالعہ بھی ہے۔ اس مرحلے میں یہ نتیجہ اخذ کیا گیا ہے عورت کے مرد تناظر (Male Oriented) مطالعہ کی ضرورت ناگزیر ہے کہ ایک عورت بطور صنف (Gender) اور بطور فرد (Individual) مختلف کیوں ہے اور اُس کو تاریخ کے قید خانوں سے مرد حاکمیت سے کس طرح نجات دی جاسکتی ہے۔ اس کے لیے یہ سمجھا جانا ضروری خیال کیا گیا کہ مردوں کی تحریروں کا مطالعہ اور تجزیہ کیا جائے کہ مرد نے عورت کو اپنی تحریروں میں کس طرح پیش کیا ہے اور اگر عورت اپنی تحریروں میں مرد کو پیش کرتی ہے تو اُس کی اپنی حیثیت کیا ہوتی ہے۔ گویا یہ مطالعہ ڈریڈا کے تصور مرد حاکمیت'' (Pallogocentricism) کا مطالعہ تھا ڈریڈا نے یہ اصطلاح اپنے ایک مضمون Plato's Pharmacy میں پیش کی۔ مرد معاشرہ اصل میں مرد مرکز ہوتا

ہے۔ یوں عورت کا مطالعہ مرد کے اردگرد گھومتا، مرد سے احتجاج کرتا اور مرد کے متعصبانہ رویوں کو چاک کرتا نظر آتا ہے شوالٹر نے اس عہد کو نسوانی (The Feminist) کا نام دیا۔

۳۔ عورت (The Female): یہ مرحلہ ۱۹۲۰ سے شروع ہو کے موجودہ عہد تک پھیلا ہُوا ہے۔ عورت کیا ہے؟ یہ اس دور کا اہم اور بنیادی سوال ہے۔ یہی وہ سوال تھا جو عورت کے سماجی اور انسانی حقوق کے تناظر میں اٹھایا جانا ضروری تھا۔ شوالٹر نے اسے عورت کی خود شناسی (Self Discovery) کا مرحلہ کہا ہے۔ شوالٹر نے عورت کو عورت کے طور پر جاننے پر زور دیا۔ وہ اپنے ایک مضمون Toward a Feminist Poetics میں لکھتی ہے:

> "women reject both imitation and protest—two forms of dependency—and turn instead to female experience as the source of an autonomous art, extending the feminist analysis of culture to the forms and techniques of literature"

شوالٹر نے عورت (The Female) کے مرحلے سے متعلق تھیوری وضع کی اور عورت کے اس خود شناس مرحلے کو "انتقادِ نسواں" (GynoCriticism) کا نام دیا۔ نسوانیت (The Feminine) اور نسوانی تنقیدی نقطۂ نظر (The Feminist)، دونوں ہی عورت کو 'غیر' (The others) کے سہارے سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں۔ کوئی اور عورت کو اپنے تناظر سے سمجھتا ہے اور عورت کو اُس کی خود شناسی کا درس دیتا ہے۔ مگر حقیقت میں عورت کیا ہے؟ یہی وہ ایک سوال تھا جو نسوانی تنقید (Feminist Criticism) بھی بتانے سے قاصر تھی۔ نسوانی تنقید (Feminist Criticism) والے عورت کے متعلق مخلص تو تھے اور وہ عورت کو صنف کے درجے سے نکال کے ایک الگ شناخت بھی دینا چاہتے تھے مگر وہ عورت کی شناخت کے خود آشنا محرکات سے آگاہ نہیں تھے۔ ایلین شووالٹر نے اپنے ایک مضمون Feminist Criticism in the Wilderness میں لکھا ہے:

> "کلچرل تھیوری یہ تسلیم کرتی ہے کہ لکھاری عورتوں میں بہت سا فرق ہوتا ہے، طبقہ، نسل، شہریت اور تاریخ بھی صنف (Gender) کی طرح ادبی تعین قدر میں اہمیت رکھتے ہیں۔ پھر بھی عورت کا کلچر ایک اجتماعی تجربہ، ثقافتی اجتماعیت

کے اندر تشکیل دیتا ہے۔ ایسا تجربہ لکھاری عورتوں کو ایک دوسرے کے ساتھ زمان و مکان سے ماورا ہو کے جوڑتا ہے۔'' ۲

ایلین شووالٹر نے اس سوال کو ایک اصطلاح Gynocriticism میں پیش کیا۔ گائنو کریٹزم جسے اُردو میں انتقادِ نسواں کا نام دیا گیا ہے، کے بنیادی سوال اور داعیے مندرجہ ذیل تھے:

۱۔ عورت کی وجودی شناخت کیا ہے؟

۲۔ عورت بطور صنف (Gender) اور بطور فرد میں کیا اختصاص رکھتی ہے اور وہ اختصاص عورت کے وجودی اور ذاتی حوالوں کو کس طرح معرضِ بحث میں لاتا ہے؟

۳۔ عورت کا شعورِ ذات عورت کے نفسیاتی، داخلی اور حیاتیاتی معیارات اور اثرات سے کیسے تشکیل پاتا ہے؟

۵۔ عورت کی جنسی اور صنفی خوبیوں کا دائرہ کار کیا ہے؟

۶۔ عورت کے معاشرتی اور جبلی رویے کس طرح کام کرتے ہیں؟

۷۔ عورت کے تخلیقی متون کی درجہ بندی عورت کی ذاتی اور داخلی فضا میں کیا شکل اختیار کرتی ہے؟

۸۔ مادرسری اور پدرسری حاکمیت کی تقسیم کا سماجی اور جبلی امتیاز کیا ہے، کیا عورت مادرسری اور پدرسری دائروں میں جبلی طور پر تقسیم ہے یا کر دی گئی ہے۔

اب ہم اگر شووالٹر کے بتائے ہوئے تینوں مرحلوں (Phases) کا مطالعہ کریں اور ان کے بنیادی نکات کو ایک جگہ جمع کریں تو عورت کی ''شناخت'' ہی وہ بنیادی حوالہ نظر آئے گی جو مختلف اطراف سے اپنا اثبات چاہتی ہوئی ملتی ہے۔

۱۔ عورت کی شناخت کو کیوں حاشیے پر رکھا گیا؟

۲۔ عورت کیوں تاریخ سے غائب رہی اور عورت کو صنفی تناظر سے کیوں کم تر صنف تصور کیا جاتا رہا؟

۳۔ کیا عورت کو سمجھنے یا سمجھانے کے لیے مرد تناظر ہی کافی ہے یا عورت کا سماجی کردار عورت کے تشخص کا ایک ذریعہ قرار پائے گا؟

۴۔ عورت کا حیاتیاتی اور نفسیاتی مطالعہ عورت کے بدن کے حوالے سے کیوں نہیں کیا جاتا؟

۵۔ عورت کیا ہے یہ عورت سے کیوں نہیں پوچھا جاتا؟

نسوانیت(Feminine)، نسوانی تنقید(Feminist Criticism) اور انتقادِ نسواں (Gyno Criticism) کے تمام سوالات اور داعیے ''تانیثیت'' (Feminism) کہلاتے ہیں جو نظریانے(Theorization) کے عمل سے گزر کے ''تانیثی تھیوری''(The Feminist Thoery) بنتے ہیں۔ تانیثی تھیوری نے ادب کے اندر عورت کی شناخت کو بنیادی سوال بنا کر پیش کیا ہے۔ عورت کیا ہے؟ کیسے پیش کی گئی ہے؟ تانیثی تھیوری میں یہ سوالات مختلف انداز سے تجزیہ کیے جاتے ہیں۔

اُردو نظم میں عورت کی شناخت کا مرحلہ بیسویں صدی میں نظر آتا ہے۔ اس سے پہلے عورت ایک امدادی(Supportive) روپ میں موجود ہے۔ عورت کا امدادی کردار نہ ہونے سے مُراد اُس کا معاشرے میں فعال نہ ہونا ہے۔ عورت حاشیے پر ہی معاشرے کی تخلیقی و سماجی حرکات کا مطالعہ کرتی اور غائب ہوتی نظر آتی ہے۔ اگر کوئی کردار ادا بھی کرے تو معاشرے کی مقتدر طاقتیں اُسے شناخت دینے سے انکاری ہوتی ہیں۔ اُردو جس معاشرے میں پلی بڑھی وہاں عورت کو ایک آلہ کے طور پر استعمال کیا جاتا رہا۔ یہ بھی دلچسپ بات ہے کہ عورت نے خود بھی اپنے اسی کردار پر اکتفا کیے رکھا۔ تنویر انجم بھٹی نے اپنے ایک مضمون ''نسائی تحریک کا ارتقا'' میں برصغیر میں نسائی شعور کی تاریخ بناتے ہوئے نسائیت کو چار حصوں میں بانٹ دیا ہے۔[۳] اگرچہ یہ تقسیم اُن کی اپنی بنائی ہوئی اور نسائیت کو اپنے انداز سے سمجھنے کی کوشش ہے مگر وہ اس بات پر متفق ہیں کہ نسائی شعور کا پہلا مرحلہ انگریزوں کے عہد سے شروع ہوتا ہے۔ وہ نسائیت کو اصلاحی، روشن خیال، ترقی پسند اور انقلابی نسائیت میں بانٹتی ہیں۔ یہی وہ زمانہ تھا جب برصغیر میں نیا ادب کروٹ لے رہا تھا۔ اُردو میں نئی نظم کا راگ الاپا جا رہا تھا۔ نظم، ن م راشد کی کتاب ''ماورا'' کے بعد جدید نظم بن کر سامنے آتی ہے۔ یہی دور ہیئتی تبدیلیوں کا بھی دور ہے۔ نئی نظم اب آزاد نظم بن جاتی ہے۔

آزاد نظم میں عورت کے تشخص کو زیادہ جاندار طریقے سے پیش کیا گیا۔ مگر یہاں بھی دو رویے ہیں۔ ایک رویہ عورت کو مرد کے تناظر سے دیکھتا ہے۔ عورت کی صنفی شناخت مرد متعین کرتا ہے اور عورت کو عزت و وقار کی ''تقدیس'' بھی اپنی لگائی ہوئی قیمت پر پیش کرتا ہے۔ اس رویے

کے خلاف بھی ایک ردعمل سامنے آتا ہے۔ اس حوالے سے کشور ناہید اور فہمیدہ ریاض کے نام صرف دو نام ہی نہیں بلکہ تانیثی نقطۂ نظر کو سمجھنے کی طرف دو اسکول بھی ہیں۔ فہمیدہ ریاض کی کتاب "بدن دریدہ" کی نظمیں عورت کو صنفی شناخت دیتی ہوئی ملتی ہیں۔ یہ کتاب ۱۹۷۳ء میں شائع ہوئی جب تانیثی تھیوری کا نام ونشان بھی اُردو میں موجود نہیں تھا۔ فہمیدہ اُردو میں پہلی دفعہ عورت کے اظہار کو مرد کی عینک (جو اصل میں معاشرے کی پدرسری حاکمیت کا سٹوفکیٹ ہے) سے دیکھنے کی بجائے آزادانہ اظہار کو اپنا وسیلہ بناتی ہیں۔ اس کتاب پر بہت لے دے ہوئی۔ عورت کی جنسی خواہش کے اظہار کو فحش گوئی اور بدتہذیبی قرار دیا گیا۔ فہمیدہ ریاض نے اس تفریقی دانش وری کو ایک مثال سے یوں بیان کیا ہے کہ ایک نظم جب عورت لکھتی ہے تو وہی الفاظ عورت کے تناظر سے غیر مہذب اور غیر اخلاقی کہلائے جاتے ہیں جب کہ وہی الفاظ اگر مرد اپنی نظم میں استعمال کرتا ہے تو اپنے اظہار میں مہذب اور بااخلاق پیرائیوں سے باہر نہیں آتا۔ فہمیدہ ریاض نے اپنی ایک نظم کی مثال میں ان دونوں رویوں کو سمجھانے کی کوشش کی ہے۔

عورت:

واہمہ ہے کہ اسی جھیل کی گہرائی میں
کوئی اثبات کا حرف
کوئی اقرار کہیں میری صدا سنتا ہے
دل مگر جانتا ہے
یہ مرا دل کہ فریب آشنا ہے

مرد:

پتھر سے وصال مانگتا ہوں
میں آدمیوں سے کٹ گیا ہوں
چھوٹا ہجر وفراق سے میں
انجان ڈگر پہ چل رہا ہوں
ہاں میرے وجود میں کجی تھی
اب خوش ہوں کہ اب بھٹک رہا ہوں

پتھر سے وصال مانگتی ہوں
میں آدمیوں سے کٹ گئی ہوں
چھوٹی وصل وفراق سے میں
انجان ڈگر پہ چل رہی ہوں
ہاں میرے وجود میں کجی تھی
اب خوش ہوں کہ اب بھٹک رہی ہوں۔

''اس کا یا کلپ کے بعد آپ کو نظم کا بالکل دوسرا مطلب سمجھ آئے گا۔ آپ کہیں گے واللہ! شاعر کسی اہم موضوع پر سوچ رہا ہے۔ اسے کوئی جستجو ہے، کوئی تلاش ہے وہ زندگی کے کسی دوراہے پر کھڑا ہے (جنس کے کسی دوراہے پر نہیں)'' ؎

آپ نے فہمیدہ ریاض کی مذکورہ نظم میں مرد اور عورت کے جذباتی اظہاری رویوں کا تجزیہ ملاحظہ کیا۔ ایک نظم اگر عورت لکھتی ہے تو عورت ایک لکھاری سے ایک صنف کا روپ دھار لیتی ہے اور جب وہی الفاظ مرد سے منسوب کئے جاتے ہیں تو وہ بطور فرد اپنا اظہار کرتے نظر آتے ہیں۔ اصل میں عورت کو مرد کے وسیلے سے پڑھا جا رہا ہے جو عورت کا غیر (The Other) ہے۔

اُردو نظم میں عورت اپنی شناخت کی گم شدگیوں پر احتجاج کرتی ہی نظر آتی ہے۔ اُردو تانیثی نظموں کا غالب رجحان مرد اور سماج کے خلاف احتجاج کرنے کی طرف ہے۔ کچھ اسی قسم کا احتجاج مردوں کی تحریروں میں بھی ملتا ہے۔ مرد مصنفوں کی تحریریں بھی عورتوں کی غصب شدہ شناخت کا رونا روتی نظر آتی ہیں۔ گویا اُردو میں گائنو کریٹیزم کا مکتب اُس طرح جڑ نہیں بنا پایا جس طرح ''نسوانی تنقید'' اور ''نسوانیت'' نے راہ پائی ہے۔ کشور ناہید کے ہاں احتجاج زیادہ گہرا، جذباتی اور فنی مضبوطی کے ساتھ موجود ہے:

ستم شناس ہوں لیکن زبان بریدہ ہوں
میں اپنی پیاس کی تصویر بن کے زندہ ہوں
زباں ہے قرمزی، حدّت سے میرے سینے کی
میں مثلِ سنگ چیخ کے بھی سنگ خوردہ ہوں
شہید جذبوں کی قبریں سجا کے کیا ہوگا
کھنڈر ہوں، قامتِ شب ہوں، بدن دریدہ ہوں
پتھر میں لہو چمک اٹھے گا
دیوانے کے ہونٹ کاٹنے سے
خواہش میرا پیچھا کرتی رہتی ہے
میں کانٹوں کے ہار پروتی رہتی ہوں

دیکھنا یہ ہوگا کہ اگر عورت احتجاج کرتی ہے تو یہ احتجاج کس معنی یا قدر (Value) کے قیام کو رد

کرنے کی سعی کرتا ہے؟ احتجاج کی نوعیت کن سوالوں پر اپنا مقدمہ پیش کرتی ہے؟ احتجاج کن اشیا
یا فکروں سے ہے اور احتجاج نے عورت کی صنف (Gender) کو اپنا اظہار کرنے دیا ہے یا احتجاج
کا وہ طریقہ جو پدرسری معاشرے میں رائج ہے اُسے ہی نقل کیا ہے؟ عورت کے احتجاج کی پہلی
نوعیت تو یہ بتاتی ہے کہ وہ اپنے موجودہ ثقافتی وسیاسی کردار سے مطمئن نہیں۔ گویا عورت کا Gender
اپنی حدود میں بہت محدود اور اپنے اظہار میں فطرت سے مکالمہ کرنے کی بجائے احتجاج کا راستہ
اختیار کر رہا ہے۔ دوسری نوعیت یہ ہے کہ یہ احتجاج مرد سے ہے جو مرد اساس معاشرے کا نمائندہ یا
حاکم ہے۔ مذکورہ اشعار کا لسانی تجزیہ کیجیے تو یہ دونوں نوعتیں سامنے آجاتی ہیں۔ ایک عورت اور مرد
کے لسانی انتخاب میں بھی واضح فرق ہوتا ہے۔ ستم شناس، زباں بریدہ، پیاس کی تصویر، سینے کی
حدت، سنگ خوردہ، جذبوں کی قبریں، قامتِ شب، بدن دریدہ، لہو چمک اٹھے گا، کانٹوں کا ہار
ان لفظوں کی Binary Opposition کا مطالعہ کیجیے تو ایک بات تو واضح ہو رہی ہے کہ
احتجاج کرنے والا اپنے تہذیبی اور ترجیحی تصورات کے حصار میں ہے اور اُس کا Gender وہ نہیں
جس کے ساتھ یا جس کا احتجاج کیا جا رہا ہے۔ عموماً ستم شناس عورت ہوتی ہے مرد تو عورت کو ستم
گر کہتا ہے۔ یہاں عورت زبان بریدہ ہے مگر عورت کی معاشرتی پہچان زبان درازی کے ساتھ
منسوب کی گئی ہے جو کسی بھی حالت میں مرد کی قائم مقامی کو اختیار کرنے کی مجاز نہیں۔ گویا احتجاج کا
پہلا طریقہ تو یہ ہے کہ اپنے اظہار میں بھی وہ لفظ سامنے لائے جائیں تو احتجاج کا معنوی اعلان بھی
کر رہے ہوں۔ عورت پیاس کی تصویر بنی ہوئی ہے۔ ''سینے کی حدت'' عورت کا طرزِ اظہار ہے اگر
مرد مرکز احتجاج ہوتا تو یہ ''سینے کی جلن'' کی صورت میں سامنے آتا۔ عورت سنگ خوردہ، قامتِ
شب، بدن دریدہ ہے۔ جو معاشرتی سطح پر مرد اساس تصورِ احتجاج سے الگ لفظوں کا انتخاب لیے
ہوئے ہے۔ کشور ناہید کی غزل کے چند اشعار کی قرأت ہمارے سامنے احتجاج کا تانیثی رُخ کھولتی
ہے۔ اگر Gender پدرسری حاکمیت کے خلاف سراپا احتجاج ہے اور اُسے اپنی صنف سے آگاہ نہیں
کر پا رہا تو یہ صنفی احتجاج صرف سطحی اور غیر فطری ہوگا۔ نسوانی تنقید (The Feminist
Criticism) میں ہم عورت اور مرد کے ثنوی تخالف میں مرد اور عورت کے فطری امتیاز کو سب سے
پہلے نشان زد کرتے ہیں۔ جو فکری سطح پر بعد میں اور سب سے پہلے لسانی سطح پر محسوس کیا جاتا ہے۔
ڈاکٹر عتیق اللہ نے عورت کے سماجی کردار اور دانشورانہ حصہ داری کے حوالے سے اپنے ایک

مضمون میں کہا ہے:

''اُردو ادب کی تاریخ اور وہ بھی ماضی کی تاریخ شاعرات کے ذکر سے خالی نہیں ہے مگر حیرت کا مقام یہ ہے کہ ان میں ایک بھی دستخط نہیں ہے جس کی شناخت قابلِ ذکر قرار دی جا سکے۔ ہماری شاعرات نے کلام تو کیا مگر مکالمے سے وہ محروم رہیں۔ اس صورتِ حال کی جڑیں ہمارے اس قداری نظام میں گہری چلی گئی ہیں جو اپنے کسی بھی آخری شمار میں مبنی بر مرد ہے'' ۵

ڈاکٹر عتیق اللہ نے عورت کی دانشورانہ حصہ داری کی تین سطحوں کو نشان زد کیا ہے۔

اول: عورت کا کلام

دوم: عورت کا مکالمہ

سوم: عورت کے دست خط

عورت جب اپنی صنف کے فطری احساس کے ساتھ کچھ کہنا چاہتی ہے تو وہ عورت کا کلام ہوتا ہے۔ عورت کسی سے مخاطب ہے یہ الگ بات کہ وہ کس سے مخاطب ہے اور وہ جس سے مخاطب ہے کیا وہ اُسے سننا بھی چاہ رہا ہے؟ یہ کلام عورت کی دانشورانہ حصہ داری (Intellectual Contribution) کی پہلی شکل ہے۔ عورت پھر اپنے مخاطب کے ساتھ مکالمہ کرتی ہے۔ یعنی عورت مرد اساس معاشرے کی مقتدر ثقافتوں اور رسموں سے مکالمہ کرتی ہے۔ یہ قوتیں جو سماجی حرکت کی حاکمیت کی دعوے دار ہیں عورت کو اس قابل سمجھتی ہیں کہ اُسے سن سکیں یا اُس کے سوالوں کا جواب دے دیں۔ تیسرا مرحلہ عورت کے پورے وجود کو تسلیم کرنے کا ہے جہاں مرد اپنی پوری فطری شناخت کے ساتھ پہلے ہی موجود ہے۔ گویا عورت مرد کے برابر کی حصہ دار بن کے سامنے آتی ہے۔ عورت کا تصور اعلیٰ اقدار کی تجسیم بن جاتا ہے۔ عورت اور مرد کے صنفی امتیاز کا ترجیحی نظام ملیا میٹ ہو جاتا ہے۔ ''دست خط'' سے مُراد عورت کے فطری روپ کا عکس یا اپنی قائم مقامی کو مقتدرہ کے طور پر منظور کیا جانا ہے۔ مرد اپنی اس قائم مقامی کے ذہنی یا وجودی اثبات کے بغیر بھی مرد کی تمام صفات کا فائدہ اُٹھاتا ہے جو مرد اساس معاشرے نے ایک طاقت کے طور پر معاشرے میں رائج کر رکھی ہیں۔ مثلاً عورت کمزور ہے مرد طاقت ور۔ یا مرد زیادہ گہرا سماجی مطالعہ و تجزیہ رکھتا ہے جب کہ عورت معاشرے کے سطحی وژن کے ساتھ ادھورا اور نامکمل تجزیہ رکھتی ہے۔

اب اگر عورت مرد کی نسبت طاقت ور ہو یا زیادہ گہرا سماجی مطالعہ بھی رکھتی ہو مگر اُس کے دست خط کی عدم صورت پذیری اُسے محروم ہی رکھے گی اور اُس کے ساتھ ناانصافی کو مبنی بر انصاف خیال کیا جاتا رہے گا۔ اُس وقت شخصیت کا تشخص اپنے دست خط منعکس کرنے میں کامیاب ہوتا ہے جب شخصیت اپنے فطری وجود کے ساتھ سماجی حصہ داری میں شامل ہو اور اسے قبول بھی کیا جائے۔ عورت اس لیے بھی سراپا احتجاج ہے کہ عورت نے اگر سماجی حصہ داری نبھا ہی بھی ہے تو مرد اساس رسموں نے اس کی حصہ داری کو قبول نہیں کیا۔

عورت کا وجود سب سے پہلے اپنی شناخت پر پڑے بھاری پتھر کو ہٹانے کی تگ و دو میں ہے۔ یہ روایت اُردو کی قدیم تاریخ میں موجود ہے جب رنگین جیسا شاعر ریختی میں ''گر چہ زنانی جیسی نہلی نہیں ہوں میں ریکن آزار بند کی ڈھیلی نہیں ہوں میں'' جیسی تصویریں پیش کر گیا ہو وہاں عورت کی اصل شناخت کی دریافت کوئی معمولی مسئلہ نہیں تھا۔ عورت کے بدن کے دبیز پردے کے پار اُس کی روح تک پہنچنا ایک مشکل اور تہہ در تہہ بٹا ہوا سلسلہ تھا۔

کشور ناہید کی نظم میں عورت کے سماجی مرتبے اور بنیادی حقوق کے تحفظ کا احساس ملتا ہے۔ کشور نے نہ چاہتے ہوئے بھی عورت کو اپنے خطے کے مجموعی سماجی تناظر میں دیکھا ہے۔ کشور کی نظمیں عورت کے Feminine مرحلے کی بازیافت ہیں۔ اخلاقی اور سماجی بے توقیری، ونی کی رسمیں، سماجی بندھنیں اور مرد حاکمیت کی خلاف شدید احتجاج کشور کی نظموں کا بنیادی محرک ہے۔ کشور نے عورت کی شناخت عورت کی ''آزادی'' میں تلاش کی ہے۔ عورت پہلے گھر کی تنہائی میں قید ہے، پھر نئی زندگی کے نام پر ایک اور مرد کے حوالے کر دی جاتی ہے۔ کشور کی نظم ''موم محل'' میں اسی ایک خواب کو پیش کیا گیا ہے جو عورت اپنی نئی نسل کو منتقل کرتی ہے۔ یہ المیہ جینیاتی طور پر منتقل ہو رہا ہے:

میرے بیاہ سے پہلے میری ماں
خواب میں ڈر جایا کرتی تھی

ایک رات ماں سو رہی تھی اور میں جاگ رہی تھی
ماں بار بار مٹھی بند کرتی اور کھولتی
اور یوں لگتا کہ جیسے کچھ پکڑنے کی کوشش میں تھک کر

مگر پھر ہمت باندھنے کو مٹھی بند کرتی ہے

میں نے ماں کو جگایا
مگر ماں نے مجھے خواب بتانے سے انکار کر دیا

اُس دن میری نیند اڑ گئی
میں دوسرے صحن میں آ گئی
اب میں اور میری ماں دونوں خواب میں چیخیں مارتے ہیں
اور جب کوئی پوچھے تو کہہ دیتے ہیں
ہمیں خواب یاد نہیں رہتے!

نظم کا پلاٹ عورت کی محدود دنیا کی عکاسی کر رہا ہے۔ ذرا دیکھیے کہ عورت کی دنیا کتنی محدود ہے ___ بستر اور صحن ___ ماں بار بار مٹھی کھولتی اور بند کر رہی ہے اور لگتا ہے کچھ پکڑنے کی کوشش کر رہی ہے۔ ماں کی سوئی ہوئی کیفیت (جو اصل میں اُس کی جاگی ہوئی حالت ہے) بھی ایک عورت دیکھ رہی ہے۔ صرف دیکھ ہی نہیں رہی بلکہ محسوس بھی کر رہی ہے۔ گویا وہ اپنی ماں کا خواب اپنی آنکھوں سے دیکھ رہی ہے۔ مٹھی باندھنا اور بار بار باندھنا کس قدر بے بسی کی تصویر ہے۔ پورے وجود کی ناکامی وجود کے خوابوں، جذبوں اور فکروں کے ساتھ ملیا میٹ ہوتا محسوس ہوتا ہے۔ وہ کیا پکڑنا یا اپنی مٹھی میں قید رکھنا چاہتی ہے، یہ صرف ایک عورت محسوس کر سکتی ہے۔ ایک عورت اس خواب کو اپنے وجود میں اتار کر ایک اور ''صحن'' میں چلی آتی ہے۔ یہاں یہ بات بھی یاد رہے کہ اس گھر میں مرد بھی ہوں گے یا عورت کئی مردوں کے تناظر میں پہلے ہی موجود ہیں۔ کیا وہ بھی اپنی ماں کی ان بار بار مٹھیوں کو کھولتے اور بند ہوتے محسوس کر سکتے ہیں؟ نہیں ___ اس لیے کہ وہ صحن تک محدود نہیں۔ اُن کی بے بسی صنفی حدود میں مقید نہیں اور نہ ہی انھوں نے ایک ''صحن'' کی زندگی کے بعد ایک اور ''صحن'' تک کا سفر طے کرنا ہے۔ کشور کی نظموں میں عورت اُس آزادی کی طالب ہے جو اسے عورت کے پروں سے اڑنے کی طاقت عطا کرے۔ اسی لیے وہ مرد حاکم معاشرے میں عورت کی سماجی، تاریخی اور نفسیاتی آزادی کے لیے جدوجہد کرتی نظر آتی ہے۔ عورت کا صحن اُس کا قید خانہ ہے جہاں سے اُسے کھلے آسماں تک دیکھنے کی آزادی ہے۔ مگر گھر کی دیوار سے باہر دیکھنا اُس کی فطری پابندی کے طور پر نافذ ہے۔ ویسے بھی ''صحن'' کی محدود وسعت

میں آنے والا آسمان کتنا وسعت یافتہ ہوسکتا! اس طرح صرف صحن بدلتے ہیں، عورت، باپ مرد کے گھر سے شوہر مرد کے گھر میں منتقل ہو جاتی ہے مگر سماج جو دیوار کے پیچھے ہے اُسے اپنی آنکھ عطا نہیں کرتا۔ کشور کا احتجاج اور عورت کے حقوق کی جنگ اُردو شاعری میں Feminine مرحلے کی دریافت ہے۔

فہمیدہ ریاض نے اپنے اندر کی عورت کا برملا اظہار چاہا ہے۔ فہمیدہ کی نظمیں ایک عورت سے زیادہ ایک انسان کی آواز معلوم ہوتی ہیں۔ فہمیدہ کو اپنے عورت پن سے زیادہ اپنے انسان ہونے پر زیادہ اعتماد ہے۔ وہ عورت کو عورت پن سے نکال کے ایک انسان کی بصیرت اور سماجیت عطا کرنا چاہتی ہے۔ جنسی رویوں میں بھی فہمیدہ کا اظہار مرد اور عورت کے تخصیص کا قائل نہیں۔ میرے خیال میں جنسی رویوں کے بے باک اظہار میں جس طرح فہمیدہ کا تانیثی اظہار سامنے آیا ہے وہ اُردو کی کسی عورت کے ہاں اتنا قوی نہیں اور نہ ہی اتنا ہی مرد اساس تناظر (Male Oriented) سے آزاد ہے۔

یہ کیسی لذت سے جسم شل ہو رہا ہے میرا
یہ کیا مزا ہے کہ جس سے ہے عضو عضو بوجھل
یہ کیف کیا ہے کہ سانس رُک رُک کر آ رہا ہے
یہ میری آنکھوں میں کیسے شہوت بھرے اندھیرے اُتر رہے ہیں
لہو کے گنبد میں کوئی در ہے کہ وا ہُوا ہے
یہ چھوٹتی نبض، رُکتی دھڑکن، یہ ہچکیاں سی
گلاب و کافور کی لپیٹ تیز ہوگئی ہے
یہ آہوی بدن یہ بازو کشادہ سینہ
مرے لہو میں سمٹتا سیّال ایک نکتے پر آ گیا ہے
مری نسیں آنے والے لمحے کے دھیان سے کھنچ کے رہ گئی ہیں
بس اب تو سر کا دو رُخ پہ جادو
دیئے بجھا دو

کیا عورت اور مرد کے "شہوت بھرے اندھیرے" اپنی فطری جذباتیت میں تہذیبی اور غیر

میں دو(Binary Opposition)جنسی اظہار معنوی تخالف کا ایک ہی طرز کیوں تہذیبی ہوتے ہیں؟ ایک ہی طرزکا جنسی اظہار معنوی تخالف(Binary Opposition)میں دو
کا اسکول عورت کے (Gynocriticism)انتقادِ نسواں الگ الگ طرزِ اظہار کیوں محسوس ہوتا ہے؟ انتقادِ نسواں(Gynocriticism) کا اسکول عورت کے
وجود کو مرکزِ موضوع بناتا ہے۔ انتقادِ نسواں کے ناقدین کا دعویٰ ہے کہ عورت اپنے فطری اظہار میں
مکمل اور کسی غیر (The Other) کی محتاج نہیں۔ اگر ایک صنف کی پہچان ہی کسی غیر کے ذریعے
ہوگی تو وہ اُسی صنف(Gender) کے تناظر سے تہذیبی یا غیر تہذیبی کہلائے گا۔ انتقادِ نسواں نے
عورت کے وجود کو پہلا تجزیاتی محرک بنایا ہے۔ ذرا اس نظم کے جنسی اظہاریے کا ثنوی تقسیم کے بغیر
مطالعہ کیجیے۔ جنسی لذت کی طلب، عورت کو مدافعانہ(Defensive) کی بجائے جارحانہ(Offensive)
بنادیتی ہے۔ عورت کی جارحیت بھی تو مرد اساس تجزیے میں منفعل کہلائے گی ہے۔ کیوں کہ جنسی
وصال میں عورت کا جارحانہ عمل ایک غیر مناسب اور کسی حد تک غیر فطری تصور کیا جاتا ہے مگر عورت
کے تناظر سے جب لذت نے عورت کے اعضا کو شل کر دیا تو وہ جنسی فعل میں فاعل ہو جائے گی اور
مرد اس کے برعکس۔ اس پوری نظم میں عورت کا نفسانی متحرک وجود نظر آرہا ہے۔ مرد جنسی تحرک میں
تیز سانس لینے کا اظہار کرتا ہے جب کہ عورت رُک رُک کے سانس چلنے کا کہہ رہی ہے۔ ''یہ چھوٹتی
نبض، رُکتی دھڑکن، یہ ہچکیاں سی'' عورت کا وجودی مسئلہ بن جاتے ہیں۔ مرد جنسی عمل میں ایسی بے
ربطی اور ذات سے انحراف کا عمل نہیں دُہراتا۔ عورت کا اپنے بدن کو آہو سے تشبیہ دینا اور نسوں
(Veins) کو اپنے ماحول سے بے خبر کر دینا، عین تانیثی طرزِ اظہار ہے۔ یہ نظم غیر مہذب اس لیے
لگ رہی ہے کہ عورت کا وجود مردانہ (Masculanity) طرزِ اظہار کے قریب چلا گیا ہے۔ مرد
جب اپنے وجود کا جنسی اظہار کرے گا تو ایسے کرے گا۔ مگر عورت کا تصور مرد معاشرے میں تقدیس
اور طہارت سے مزین ہے کیوں کہ وہ مردوں کی کے لیے زینت بنائی گئی ہے۔ اگر مرد کو بھی اپنے
مقابلے کی جنسی مخالفت کا سامنا کرنا پڑے گا تو وہ کیسے پدرسری رویوں کی حاکمیت کا دعویٰ کرے
گا! جنسی اظہاریے کو طاقت اور مردانگی(Masculanity) سے جوڑنا بھی مرد حاکمیت کا ایک ہتھیار
ہے عورت جس سے دستبردار ہو کے اپنی فطرت کے کرب میں مبتلا ہے۔

کشور اور فہمیدہ کا یہی بنیادی فرق ہے۔ کشور عورت کی سماجی آزادی جو تاریخی طور پر اُس پر
مسلط کر دی گئی ہے اُس کے خلاف ہے، جب کہ فہمیدہ بطور ذات اور فرد اپنی اندر کی عورت کی
آزادی کا اظہار چاہتی اور کرتی نظر آتی ہے۔ کشور اسی آزادی کی (جو ہر عورت کے معروض سے جنم

لیتی ہے) معاشرتی قید کے خلاف سراپا احتجاج ہے۔ کشور کو معاشرہ قید کرتا نظر آتا ہے خواہ وہ جنسی آزادی ہو یا سماجی آزادیاں مگر فہمیدہ اپنی ذات کے محدود اظہار کی آزادی کی طالب نظر آتی ہے۔ گویا فہمیدہ کا جذبہ، تجربہ اور احتجاج ذات کے احاطے سے اپنا ہیولا تیار کرتا ہے۔ پانی کے ایک ہی جگہ پر بڑے بھنور کا نشان بنتا ہے یا ایک ہی جگہ کسی آگ کے بڑے الاؤ کی اٹھان بنتا ہے مگر کشور نے عورت کے جنس، سماج اور دانش پر کھڑی رکاوٹوں پر پورے زمانے، معاشرے اور گروہ کے تناظر سے احتجاج کیا ہے۔ فہمیدہ کا تانیثی مطالعہ مائیکرو (Micro) مطالعہ ہے جو اس لیے زیادہ حقیقت پسند، کڑوا اور ہیجان انگیز ہے جب کہ کشور ناہید کا تانیثی مطالعہ میکرو (Macro) مطالعہ ہے جو کڑواہٹ سے زیادہ منطقی، وسیع اور پریشان کن ہے۔

سارا شگفتہ اُردو نظم میں تانیثی مطالعے کی سب سے جاندار آواز ہے۔ انتقادِ نسواں (Gynocriticism) کا اطلاقی مطالعہ جس طرح سارا شگفتہ کی نظموں کے حوالے سے کیا جاسکتا ہے شاید اُردو کی کسی اور شاعرہ سے نہیں۔ سارا شگفتہ کی ''تانیثیت'' عورت کے حیاتیاتی وجود کی روشنی لیے ہوئے بدن کے روزن سے جھانکتی ہے۔ عورت کیا ہے؟ عورت کیا نہیں؟ عورت کو کیا ہونا چاہیے؟ اور عورت کیوں وہ نہیں جو وہ تھی؟ یہ وہ بنیادی سوال ہیں جو سارا کے کربناک وجود سے ایک عورت بن کر صفحہ در صفحہ پھیلے ہوئے ہیں۔ سارا شگفتہ کا کمال یہ ہے کہ اُس نے اپنے انسان ہونے کے ساتھ ہی اپنے عورت ہونے کے احساس کو باور کرایا ہے۔ بلکہ وہ کہیں کہیں انسان سے زیادہ ایک عورت بن جاتی ہے۔ سارا شگفتہ کی خودکشی ایک انسان کی نہیں ایک ''عورت'' کی موت تھی۔ سارا شگفتہ کو انتقادِ نسواں کا مطالعہ کیوں نہیں بنایا گیا؟ اس لیے کہ اس خطے میں عورت کا وجود صرف ایک احتجاج سے زیادہ تسلیم ہی نہیں کیا گیا۔ عورت اپنے وجودی گرہوں میں سماج کے ساتھ کس طرح پیوست ہے اس بندھن کو کسی نے پہچاننے کی کوشش ہی نہیں کی۔ سارا نے چند ایک نظموں میں اپنے وجود کی اس تشنگی کو اپنی ہتھیلی پر الٹ دیا ہے۔ وہ اپنے وجود کی ''اکائی'' سے عورت کی دہشت زدہ تاریخ کے صفحات پر روغن کرتی ہے۔ سارا کی نظمیں اس خطے کا نہیں پوری انسانی تہذیب کے تانیثی نوحہ معلوم ہوتی ہیں۔

میں نے موت کے بال کھولے

اور جھوٹ پہ دراز ہوئی

نیند آنکھوں کے کنچے کھیلتی رہی
شام دوغلے رنگ سہتی رہی
آسمانوں پہ میرا چاند قرض ہے
میں موت کے ہاتھ میں ایک چراغ ہوں
جنم کے پہیے پر موت کی رتھ دیکھ رہی ہوں
زمینوں میں میرا انسان دفن ہے
سجدوں سے سر اٹھالو
موت میری گود میں بچہ چھوڑ گئی ہے!

سارا شگفتہ کا مسئلہ سماجی ناہمواری اور اپنی معاشرتی شناخت کا رونا نہیں۔ سارا کے پاس بہت بڑے بڑے سوال ہیں۔ وہ ایک عورت کے تشخص کے ازلی قیدی ہونے پر سراپا احتجاج بھی ہے اور اپنے گھٹن کے جبلی جذبوں کی متلاشی بھی۔ موت کا استعارہ سارا کے وجود کے پھیلاؤ کو سمیٹ لینا چاہتا ہے۔ ایک عورت اپنے پھیلاؤ میں کن زمانوں اور زمینوں پر حاوی ہو سکتی ہے سارا شگفتہ نے اس آفاقیت کو اپنے دکھ بھرے اور حساس آنچ میں پکے جذبوں میں پیش کیا ہے۔

روٹھ روٹھ جاتی ہوں مرنے والوں سے
اور جاگ اٹھتی ہوں آگ میں
گونج رہی ہوں پتھر میں
ڈوب چلی ہوں مٹی میں
کون سا پیڑ سا آگے گا
میرے دکھوں کا نام بچہ ہے
میرے ہاتھوں میں ٹوٹے کھلونے
اور آنکھوں میں انسان ہے
بے شمار جسم مجھ سے آنکھیں مانگ رہے ہیں
میں کہاں سے اپنی ابتدا کروں
آسمانوں کی عمر میری عمر سے چھوٹی ہے

پرواز زمین نہیں رکھتی
ہاتھ کس کی آواز میں
میرے جھوٹ سہہ لینا
جب جنگل سے پرندوں کو آزاد کردو
چراغ کو آگ چھکتی ہے
میں ذات کی منڈیر پر کپڑے سکھاتی ہوں

سارا کی لائنوں پر غور کیجیے جب وہ اپنی عمر آسمانوں کی عمر سے بڑی بتاتی ہے جب وہ ذات کی منڈیر پر کپڑے سکھاتی نظر آتی ہے۔ فطرت کے ساتھ معانقہ فطرت کی ایما پر نہیں بلکہ اضداد کے رشتے پر قائم کیا جاتا ہے۔ سارا کا جذبہ تانیثیت کے مجموعی مزاج کے کئی اطراف پھیلا ہوا ہے جسے نفسیاتی، معاشرتی اور تاریخی تناظر سے زیادہ عورت کے وجود کے کشفی مراحل کی دریافت میں ڈھونڈا جا سکتا ہے۔ ڈاکٹر قاضی افضال حسین نے سارا شگفتہ کی نظموں کو تانیثی اظہار کا نیا رُخ بتایا ہے۔ یاد رہے کہ سارا کی نظم کسی ایک Content کا تشریحی اظہاریہ نہیں ہے۔ نظم اپنے وجود میں کئی تمثالوں اور کسی طرح کی فکروں کا ادغام رکھتی ہے جو مختلف جھلکیوں (Flashes) میں اپنا مدعا بیان کرتی جاتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ”استعارہ سازی کے روایتی طریقہ کار کی بجائے سارا نے نظم کی تعمیر میں مجاز کی دوسری اقسام سے کام لیا ہے۔ مثلاً اسما کی جگہ ان کی صفات یا اشیا سے منسوب اپنے تجربات کو خود اشیا کی جگہ نظم کر کے سارا نے تخلیقی زبان کی ایک یک سرنئی جہت ایجاد کی ہے۔۔۔۔۔لفظ کے مجازی اور لغوی، دونوں جز متن میں موجود رہتے ہیں۔“ ۲

عورت کے شخصی وجود کا مطالعہ سارا شگفتہ کی نظموں کے لسانی مضمرات میں نظر آتا ہے۔ قاضی افضال نے مجاز کی ایک دوسری قسم یعنی اشیا یا اسما کی جگہ اُن کے تجربات کا پیش کیا گیا ہے۔ یوں لفظ کے مجازی اور لغوی دونوں معنی متن کی بالائی اور زیریں سطح پر موجود رہتے ہیں۔ یہ آزاد نظم کا جدید ترین لہجہ اور طریقہ اظہار ہے مگر سارا نے پہلے اس طرزِ تحریر کو اپنی نظموں میں استعمال کیا۔ سوال پھر بھی موجود ہے کہ اگر یہی طرزِ اظہار مرد بھی استعمال کرے تو کیا ثنوی تخالف (Binary Opposition) کا وجود ختم ہو جائے گا؟ یہی تجزیہ انتقادِ نسواں کی بنیاد پر لسانی تجزیہ ہوگا۔

سارا کی نظموں نے Content کا بکھراؤ اور غیر منطقی یا غیر روایتی نہ ہونا اتنا بڑا مسئلہ نہیں جتنا اس غیر روایتی طریقے میں شعری اظہار کی ضرورت کا محسوس کرنا ہے۔ سارا نے اپنی نظموں کے لیے لفظ کے لغوی اور مجازی دونوں معنوں کا ایک دوسرے کے ساتھ Overlap کرنے کی غیر شعوری کوشش کیوں کی۔ کوشش کبھی غیر شعوری نہیں ہوتی ہمیشہ شعوری کاوش ہوتی ہے۔ سارا کا یہ معاملہ اُلٹ ہے۔ سارا نے غیر شعوری طور پر جو ڈرافٹ تیار کیا وہ عورت کی مخفی لطافتوں اور حیاتیاتی مجبوریوں کو پیش کرنے کا طریقہ بھی ہے۔ عورت کا سماجی Content بھی اسی طرح ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہے مگر اندر سے عورت کا تانیثی متن (Female Text) اتنا ہی مربوط اور مرد مخالف رویوں سے بھرا پڑا ہے۔ مذکورہ بالا نظم کے منتخب حصے میں متن کے بالائی اور زیریں متن کی دونوں حالتوں میں عورت کی تانیثیت کا تجزیہ کیجیے:

روٹھ روٹھ جاتی ہوں مرنے والوں سے
اور جاگ اٹھتی ہوں آگ میں
گونج رہی ہوں پتھر میں
ڈوب چلی ہوں مٹی میں
کون سا پیڑ سا اگے گا
میرے دکھوں کا نام بچہ ہے
میرے ہاتھوں میں ٹوٹے کھلونے
اور آنکھوں میں انسان ہے
بے شمار جسم مجھ سے آنکھیں مانگ رہے ہیں

یہاں تانیثی موضوع انسانی (Feminist subject) اپنا اظہار کر رہا ہے۔ 'مرنے والوں سے روٹھنا' نسائی رویہ اور نسائی اظہاریہ ہے۔ کم زور وجود ہی روٹھتا ہے۔ روٹھنا بھی ایک قسم کا احتجاج ہے، اس شخص یا واقعے یا ادارے کے خلاف جس سے وابستہ توقعات کی شکست ہوئی ہو۔ جدید اردو نظم کی عورت تو ہے ہی شکست کی آواز۔ آگ، پتھر، ٹوٹے کھلونے، مٹی میں بیج کی طرح ڈوبنا، اور کسی پیڑ کے اگنے کا سوچنا، یہ سب نسائی استعارے اور اشارے ہیں۔ یہاں صرف دو سطروں پر غور کیجیے: 'میرے ہاتھوں میں ٹوٹے کھلونے/اور آنکھوں میں انسان ہے'، کون سے

ٹوٹے کھلونے؟ کیا اپنے مرے ہوئے بچے کے ٹوٹے کھلونے ہیں یا خود عورت کا وجود ایک ٹوٹے کھلونے کی صورت اختیار کر گیا ہے، جسے وہ خود ہی اٹھائے رکھنے، اور اپنی شکست کی اذیت سے گزرنے پر مجبور ہے؟ ہاتھوں میں ٹوٹے کھلونے ہیں، مگر آنکھوں میں انسان ہے جو ثابت و سالم وجود کی علامت ہے۔ گویا عورت کا حقیقی تجربہ ٹوٹ پھوٹ کا ہے، مگر اس کی نظر میں ثابت و سالم وجود ہے۔ نظم کی آخری لائن میں جن بے شمار جسموں کے آنکھیں مانگنے کا ذکر ہے، اس کا مفہوم بھی اب سمجھ میں آتا ہے۔ بے شمار جسم، وہ نظر طلب کرتے ہیں، جو ثابت و سالم انسانی وجود کو دیکھ سکتی ہے۔ پدرسری سماج میں عورت جسم ہے، بغیر نظر کے۔ تانیثی متن اس کے خلاف احتجاج کرتا ہے، اور اس کی رد تشکیل کرتا ہے۔

حواشی و حوالہ جات

۱۔ میں نے اپنے طور پر شووالٹر کے تین مرحلوں کو تین الگ الگ نام دینے کی کوشش کی ہے۔ اُردو میں نسوانیت، تانیثیت میں کوئی فرق نہیں کیا جاتا۔ مگر شووالٹر کو پڑھتے ہوئے ان لفظوں کے انگریزی مترادفات میں بہت گہرا فرق ہے۔ اسی طرح تانیثی تحریک، تانیثی تنقید اور تانیثی تھیوری میں بھی فرق نہیں کیا جاتا۔ اس مقالے میں ان لفظوں کو خاص احتیاط سے برتنے اور ان کے مترادفات کا اُن کے سیاق و سباق میں استعمال کرنے کی کوشش کی گئی۔ ''تانیثیت'' (Feminsim) ادب کے اندر تانیثی تنقید اور تانیثی تھیوری کا ماحصل ہے جو مجموعی طور پر ان سب رجحانات کا نمائندہ ہے جو عورت کے مطالعات کے ضمن میں پیدا ہوتے ہیں۔

۲۔ شووالٹر کا اصل متن یہ ہے:

"A cultural theory acknowledges that there are important differences between women as writers: class, race nationality, and history are literary determinants as significant as gender. Nonetheless, women's culture forms a collective experience within the cultural whole, an experience that binds women writers to each other over time and space"

۳۔ تنویر انجم بھٹی: اُردو میں نسائی شعور، مشمولہ ''روشنی کی آواز''، مرتب: فاطمہ حسن، آصف فرخی، وعدہ کتاب گھر، کراچی ۲۰۰۳

۴۔ فہمیدہ ریاض: دفترِ امکاں، مشمولہ ''خاموشی کی آواز'' وعدہ کتاب گھر، صدر کراچی، ۲۰۰۳، ص ۴۷

۵۔ خواتین کی نظموں میں فکر کے اسالیب، ڈاکٹر عتیق اللہ، مشمولہ مضمون در ''اُردو ادب کو خواتین کی دین'' اُردو اکادمی دہلی، ۱۹۹۴، ص ۵۵

۶۔ قاضی افضال حسین: متن کی تانیثی قرات، مشمولہ ''مابعد جدیدیت: نظری مباحث'' مرتب: ناصر عباس نیر، بیکن بکس، ملتان، ۲۰۱۴ء، ص ۲۴۶

تانیثیت اور جدید اردو نظم o

تانیثیت محض ادبی متون ہی نہیں، پوری انسانی تاریخ اور جملہ ثقافتی مظاہر کے مطالعے کا نیا تناظر فراہم کرتی ہے۔ یہ نیا تناظر دراصل وہ نئے سوالات ہیں، جنھیں حقوق نسواں، آزادیِ نسواں کی تحریکوں اور تانیثی تھیوری نے گزشتہ صدی میں تشکیل دیا ہے۔ گویا تانیثیت محض ایک ادبی تھیوری نہیں ہے۔ اس کی نہج اور دائرہ کار دونوں عورتوں کی آزادی اور حقوق کی سیاسی وسماجی تحریکوں سے شدید طور پر متاثر ہیں۔ چناں چہ یہ سوال بھی اٹھایا گیا ہے کہ تانیثیت کو ادبی تھیوری کے طور پر لینا کہاں تک صائب ہے؟ تانیثیت ادبی متون کی جمالیاتی قدر سے کوئی سروکار نہیں رکھتی۔ یہ متن کے موضوع کا اپنے مخصوص تناظر میں مطالعہ کرتی ہے۔ مذکورہ سوال کے عقب میں یہ مفروضہ موجود ہے کہ ادبی تھیوری موضوع کے بجائے ہیئت کو معرضِ تجزیہ میں لاتی ہے۔ اور ہیئت (اپنے مکمل اصطلاحی مفہوم میں) ہی متن کی جمالیاتی تشکیل کی ضامن ہے۔ اگر ادبی تھیوری کے استناد وعدم استناد کی بنیاد یہی مفروضہ بنایا جائے تو پھر نفسیاتی، عمرانیاتی، مارکسی، ساختیاتی اور نئی تاریخیت کے مکاتب، سب کالعدم ہو جائیں گے۔ اصل یہ ہے کہ ہر تھیوری کا ایک نظری فریم ورک ہوتا ہے، جس کے اندر وہ تھیوری متن سے اعتنا کرتی ہے اور یہ فریم ورک متن کے بعض گوشوں کے مخصوص انداز میں تجزیے کی اجازت دیتا ہے اور بعض پہلوؤں تک رسائی سے قاصر ہوتا ہے۔ کسی تھیوری کی اہمیت کا مدار فقط اس بات پر ہوتا ہے کہ وہ متن کے جن گوشوں کا تجزیہ کر رہی ہے وہ متن کے کلی تناظر میں کتنے اہم اور بامعنی ہیں اور ان کا تجزیہ اس متن کے سلسلے میں بالخصوص اور پورے ادبی نظام سے متعلق بالعموم کسی نئی دریافت کو سامنے لا رہا ہے یا نہیں۔ اگر کوئی تھیوری ان دو حوالوں سے کارگر ہے تو پھر اس سے متن کی جمالیاتی قدر سے بے اعتنائی کا گلہ بے جا ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ جمالیاتی قدر

o سمبل، راولپنڈی، شمارہ ۱، جولائی تا ستمبر ۲۰۰۶ء

تنقیدی تجزیے میں غیراہم ہے۔ وہ بلا شبہ اہم ہے مگر اسے ہرادبی تھیوری میں ڈھونڈنا مناسب نہیں۔ اس کا تقاضا نقاد سے ہونا چاہیے کہ وہ جب کسی متن کو تجزیے کی غرض سے منتخب کرتا ہے تو اس کے انتخاب کی بنیاد جمالیاتی قدر ہو۔

یہ بات بہرحال طے ہے کہ تانیثی تنقیدی تھیوری نسائیت کی سیاسی وسماجی تحریکوں سے منسلک ومتاثر ہے۔ ہر چند ادبی متون کے مطالعے کے بعض طریقے اس نے معاصر تھیوری (تحلیل نفسی، ڈی کنسٹرکشن، نومارکسیت) سے مستعار لیے ہیں مگر وہ خود کو تھیوری کا حصہ گرداننے سے انکار کرتی ہے اور اپنی ''لسانی انفرادیت'' کو تسلیم کرانے پر مصر نظر آتی ہے۔ نیز وہ دعویٰ کرتی ہے کہ اس نے ادبی تاریخ اور ادبی متون کا مطالعہ نئے سوالات کی روشنی میں کیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ نئے سوالات کیا ہیں؟

تانیثیت کے مطابق نئے سوالات میں دو اہم ہیں؟

(الف) کیا غائب ہے؟

(ب) جو موجود ہے اس کی نوعیت، مفہوم اور مقصد کیا ہے؟

پہلے سوال کی رُو سے تانیثیت جب تاریخ، ثقافت اور پرانے متون کا مطالعہ کرتی ہے تو اسے عورت غائب معلوم ہوتی ہے۔ عورت غائب کیوں ہے؟ کیا اس لیے کہ اس نے تاریخ وثقافت کی تشکیل میں حصہ نہیں لیا؟ تانیثی مفکرین یہ تسلیم کرنے کو تیار نہیں کہ عورت مرد کے ساتھ ازل سے موجود ہے یہ ممکن نہیں کہ:

''انسان کی اتنی لمبی تاریخ میں عورت تخلیق کرنے کی اہل نہیں رہی۔'' (۱)

اگر عورت تخلیق کی اہل ہے اور اس نے تاریخی وثقافتی تشکیلات میں حصہ بھی لیا ہے تو اس کے باوجود وہ تاریخی بیانیوں میں کیوں غائب ہے؟ اس کا سیدھا سادا جواب یہ ہوسکتا ہے کہ اسے دانستہ تاریخ سے باہر رکھا گیا ہے۔ مگر کیوں؟ کیا اس لیے کہ تاریخی عمل میں اس کا حصہ معمولی تھا یا اس لیے کہ وہ مرد کے حصے سے مختلف تھا؟ نسائی مفکروں کا خیال ہے کہ جب عورت کو تاریخی عمل میں مساوی کردار ادا کرنے کی اجازت نہیں تھی تو اس نے اپنی تخلیقیت کا اظہار مختلف پیرائے میں کیا۔ سلیمہ ہاشمی اور سمیعہ درانی عورت کے تخلیقی اظہار کے پیرائے کو محسوسات سے عبارت قرار دیتی ہیں (۲) یہ پیرایہ دست کاری اور دوسرے روایتی (؟) فنون میں ظاہر ہوا ہے۔ گویا عورت نے مرد

کے متوازی ذرائع ایجاد واختیار کیے اور اس طرح ثقافت کی تشکیل وترقی میں اپنا حصہ ڈالا۔ عورت کے تخلیقی پیرائے کو محسوسات سے مشخص کرنے کا جواز ڈی۔ ایچ۔ لارنس نے پیش کیا ہے۔ اس نے مرد کی کارکردگی کو عقل اور عورت کے تمام اعمال کو جذبے سے منسوب کیا تھا۔ تانیثی مفکرین کا اس تفریق کو قبول کرنے کا مطلب یہ ہوگا کہ انھوں نے تسلیم کرلیا ہے کہ فلسفہ وسائنس پر مرد کی اجارہ داری ہے اور عورت ان کی فطرتاً اہل نہیں۔ عورت فقط شاعری اور دست کاری کے فنون کی طبعاً اہل ہے۔ یہ نقطہ نظر تانیثیت کے مرکزی داعیے (کہ انسانی پیمانے پر دونوں مساوی ہیں) کے خلاف ہے۔ اصل یہ ہے کہ عقل اور جذبے پر ہر دو اصناف کی اجارہ داری کا تصور ایک تاریخی تشکیل ہے۔ اوّل اس کا تعلق مرد کے تفوق کو عورت پر قائم رکھنے کی حکمت عملی سے ہے۔ دوم اگر ایک تاریخی دور میں عورت کے اظہار پر جذباتی عناصر کا غلبہ ہوا ہے تو اس کا سبب یہ ہوسکتا ہے کہ تب عورت کی ذات کے فقط جذباتی پہلو کے اظہار کی اجازت اور گنجائش تھی۔ اسے ثقافتی نظام میں جو کردار سونپا گیا اور جسے نبھانے پر اسے برابر مجبور رکھا گیا، وہ ''خانگی'' تھا ''سماجی'' نہیں تھا، اس حقیقت کے بیان میں میری ایبے فرگوسن نے کہا ہے کہ:

> ''مرد کو تو پوری دنیا، فطرت، سماج حتیٰ کہ خدا کے ساتھ رشتے کی رُو سے پیش کیا گیا ہے، مگر عورت کا تصور مرد کے ساتھ تعلق کی رُو سے کیا گیا ہے۔''

اور جب عورت کی دنیا فقط مرد تک اور اس کا ساتھ جذباتی وجنسی تعلق تک محدود ہوتو وہ جذبات کا اظہار نہیں کرے گی تو اور کیا کرے گی!

تانیثیت اپنے مطالعے کی بنیاد جس دوسرے سوال پر رکھتی ہے، وہ ہے: تاریخی بیانیوں اور ادبی متون میں عورت کی کیا تصویر پیش کی گئی ہے؟ یعنی تاریخ وادب میں عورت موجود ہے، مگر اصل سوال یہ ہے کہ اسے کس طور پر پیش کیا گیا ہے؟ تانیثی مطالعات کے نتائج بتاتے ہیں کہ تاریخی بیانیوں اور ادبی متون میں عورت کو مرکزی نہیں، ضمنی اور معاون کردار بنا کر پیش کیا گیا ہے اور ستم بالائے ستم یہ کہ کردار بھی سٹیریو ٹائپ ہے۔ اس طور جہاں کہیں عورت کا ذکر ہوا یا وہ ظاہر ہوئی ہے، وہاں وہ ایک مکمل انسانی وجود نہیں۔ وہ ارسطو کے اس مشہور زمانہ قول کی تفسیر ہے کہ عورت اس لیے عورت ہے کہ وہ بعض اہم خصوصیات سے محروم ہے۔ اور اہم خصوصیات سے مراد مردانہ خصوصیات (شجاعت، جنگ پسندی، مہم جوئی، تفکر پسندی، قائدانہ کردار ادا کرنے کی لگن وغیرہ) ہیں۔

تانیثیت اس قول سے مراد یہ لیتی ہے کہ عورت کا تصور ایک ایسی آئیڈیالوجی کی رُو سے کیا گیا ہے جو پدرشاہی نظام کی زائیدہ ہے، جس میں مرد اور مردانہ اوصاف عمومی انسانی قدر (norm) کا پیمانہ ہیں۔ اور اس پیمانے کی رو سے عورت ''اہم انسانی اوصاف'' سے تہی اور کم تر مخلوق ہے۔ تانیثیت اس صورت حال کے خلاف شدید احتجاج کرتی ہے اور ان تمام صورتوں اور تدبیروں کو طشت از بام کرتی ہے جو پدرشاہی نظام نے عورت کو محکوم بنانے کی خاطر اختیار کیں۔ جن کی بنا پر عورت کو حاشیے پر رکھا گیا یا اس کے امیج کو مسخ کر کے پیش کیا گیا۔

اب تک پیش کیے گئے تانیثی تناظر کی روشنی میں جدید اردو نظم کا مطالعہ کریں تو پہلی بات یہ سامنے آتی ہے کہ جدید اردو نظم میں عورت غائب نہیں ہے نہ جدید اردو نظم کی تاریخ میں اور نہ جدید نظم کے تخلیقی بیانیوں میں۔ جدید اردو نظم کی تاریخ کا تانیثی مطالعہ اس مقالے کے حدود سے باہر ہے۔ لہٰذا یہ واضح کرنا مشکل ہے کہ آیا جدید نظم کی تاریخ میں خواتین شعرا سے انصاف کیا گیا ہے یا نہیں؟ ان کے تذکرے میں ڈنڈی تو نہیں ماری گئی یا جدید نظم کے ہیئتی اور موضوعاتی پہلوؤں کی وضاحت میں مرد شعرا کے تجربات کو مستند و معیار بنا کر پیش کیا گیا ہے یا شاعرات کے تجربوں کو بھی اس ضمن میں ملحوظ رکھا گیا ہے؟ زیر نظر مقالے کا موضوع جدید اردو نظم کے مرد شعرا کے یہاں نسوانی امیج ہے۔ (۴)

جدید اردو نظم (۵) میں عورت کا روایتی اور جدید امیج بیک وقت ظاہر ہوا ہے۔ (کم از کم اس حوالے سے جدید اردو نظم یک سر جدید نہیں ہے) روایتی اور جدید نسائی تمثال میں کم و بیش وہی فرق ہے جو روایت اور جدیدیت میں ہے۔ روایت اجتماعی، رواجی اور مسلسل ہوتی ہے جب کہ جدیدیت انفرادیت پسندی، تجربہ پسندی، تغیر پسندی اور عدم تسلسل کی قائل ہے۔ اسی اعتبار سے عورت کا روایتی امیج وہ ہے، جو ثقافتی سطح پر رائج ہو گیا اور آگے برابر منتقل ہوتا چلا گیا۔ یہ امیج دراصل ذات یا سیلف سے محروم ہے۔ ادھر جدید امیج کا وصفِ خاص ہی ذات ہے۔ گویا روایتی امیج سلبی اور جدید امیج اثباتی ہے۔ روایت میں فردیت کی گنجایش نہیں ہوتی، فرد کو روایت کی قربان گاہ پر اپنی انفرادیت کو قربان کرنا پڑتا ہے، تاکہ روایت کے تسلسل میں رخنہ پیدا نہ ہو۔ فرد کا ظہور روایت کے تسلسل کو توڑتا ہے، اس لیے روایت فرد کو اپنے لیے خطرہ سمجھتی ہے اور غالباً اس خطرے کے اسباب کی خاطر ہی فرد کو روایت میں گم ہو کر اپنا ''اثبات'' کرنے کا آدرش دیتی ہے۔ اور

جدیدیت کا وصف امتیاز فرد کا ظہور ہے۔ اور فرد ذات کا حامل اور ذات کا شعور رکھنے والا ہے۔ خود آگاہی اور خود شعوریت فرد کی پہچان ہے۔

اب آئیں دیکھیں کہ جدید اردو نظم میں روایتی اور جدید انسانی امیج کن کن صورتوں میں ظاہر ہوا ہے۔ پہلے روایتی امیج کو لیجیے۔ اقبال کا یہ شعر عورت کے روایتی امیج کو عمدگی سے پیش کرتا ہے:

جوہرِ مرد عیاں ہوتا ہے بے منت غیر
غیر کے ہاتھ میں ہے جوہرِ عورت کی نمود

گویا روایتی امیج کی رُو سے عورت آزاد، خود مختار اور خود مکتفی ہستی نہیں ہے۔ وہ مکمل طور پر مرد پر منحصر ہے، جو یقیناً اس کے لیے غیر (The other) کا درجہ رکھتا ہے۔ چوں کہ وہ خود مکتفی نہیں اور طفیلی وجود رکھتی ہے، اس لیے وہ ذات سے بھی محروم ہے۔ وہ خود سوچنے، محسوس کرنے اور اپنے وجود سے متعلق اور اپنے اور دنیا سے تعلق کے بارے میں خود فیصلے کرنے اور ان فیصلوں کی ذمہ داری قبول کرنے سے بھی قاصر ہے۔ عورت کے روایتی امیج میں سوچنے اور محسوس کرنے کا بیان ہوتا ہے، مگر عورت خود نہیں سوچتی یا محسوس کرتی، بلکہ یہ ساری ذمے داری ایک ''غیر'' ادا کرتا ہے۔ واضح رہے کہ ''غیر'' کا تصور تنقیدی تھیوری میں بھی موجود ہے۔ مثلاً ژاک لاکان نے بچے کی ذہنی نشوونما کے دو اہم مراحل کی نشان دہی کی ہے: (مراۃ کی منزل The mirror stage) اور لسانی آموزش کی منزل۔ دونوں مراحل میں بچہ ''غیر'' سے دوچار ہو جاتا ہے۔ پہلے مرحلے میں بچہ جب آئینے میں اپنا عکس دیکھتا ہے تو عکس سے اپنا تماثل کا رشتہ قائم کرتا ہے۔ عکس غیر حقیقی اور اس کے لیے غیر ہے مگر وہ اسی کے ذریعے کو پہچانتا ہے۔ لاکان اسے پہچانتا نہیں اپنی پہچان کو مسخ کرتا (Misrecognition) بتاتا ہے۔(٦) اسی طرح بچہ جب زبان سیکھتا ہے تو وہ اپنی پہچان ایک ایسے لسانی نشانیاتی نظام کے تحت کرتا ہے، جسے اس نے وضع نہیں کیا۔ زبان اس کے لیے ''غیر'' ہے۔ نئی تھیوری کے ''غیر'' اور روایتی نسائی امیج کے ''غیر'' میں کچھ مماثلت اور خاصا فرق ہے۔ مراۃ اور لسانی آموزش کی منزل سے عورت اور مرد دونوں گزرتے ہیں۔ اس اعتبار سے دونوں اپنا امیج ''غیر'' کے حوالے سے قائم کرنے پر مجبور ہیں، مگر روایتی نسائی امیج کا ''غیر'' مرد ہے۔ تاہم اس ''غیر'' کا رول نسائی امیج کے لیے وہی ہے جس کی وضاحت لاکان نے اپنے نظریے میں کی ہے۔ یعنی ''غیر'' کے ذریعے اپنی شناخت قائم کی جاتی، اپنی ایغو کی تشکیل کی جاتی اور ''غیر'' کے ساتھ

مثالی تخیلی اتحاد کی آرزو اور کوشش کی جاتی ہے۔
''مجھ سے پہلی سی محبت میرے محبوب نہ مانگ'' (از فیض احمد فیض) اردو کی جدید نظموں میں
اہم شمار ہوتی ہے۔ اپنے اس سادہ مگر پُر اثر غنائی اسلوب کی وجہ سے، جو فیض کی طرزِ خاص ہے اور
اپنے موضوع کی بنا پر اس نظم کے موضوع کو جدید قرار دیا گیا ہے (۷) محبت پر دوسرے غموں کو ترجیح
دی گئی ہے۔ ایک فرد سے محبت اور اسی محبت میں اپنا سب کچھ نثار کر دینے کے روایتی تصور کی نفی کی
گئی ہے۔ محبت کا مستحق اور مرکز نوع انسانی کے اس طبقے کو قرار دیا گیا ہے، جو پامال اور پس ماندہ
ہے۔ اس طور پر یہ نظم محبت کے جدید اور ترقی پسندانہ تصور کی علم بردار ثابت کی گئی ہے۔ بلاشبہ محبت
کے تناظر میں تو یہ نظم اہم اور جدید ہے مگر تانیثی تناظر میں یہ روایتی ہے۔ کیسے؟ عرض ہے کہ نظم کا
متکلم مرد ہے۔ نہ صرف اس کے تخاطب میں مردانہ تمکنت اور اعتماد ہے، بلکہ وہ خود فیصلہ کرنے والا
بھی ہے۔ نظم کی مخاطب عورت (محبوبہ) ہے۔ نظم کی کہانی میں اس کا کردار منفعل ہے۔ اس کی
(محبت کی) تقدیر کا فیصلہ مرد کر رہا ہے۔ نظم کے متکلم کو اگر عاشق کا پروٹو ٹائپ قرار دیا جائے تو اس
کی معذرت کا مطلب یہ بنتا ہے کہ وہ ایک عرصے تک اپنی محبوبہ پر محبت کی نوازشات کرتا رہا ہے،
جو یقیناً محبوبہ کی طلب کے جواب میں تھیں، مگر اب اس کا وژن وسیع ہو گیا ہے۔ اسے (محبوبہ) کی
محبت کی (وصل کی) راحتوں اور (ہجر کے) غموں کے علاوہ دیگر راحتوں اور غموں کا شعور بھی
حاصل ہو گیا ہے۔ وہ محبوبہ کا دل رکھنے کے لیے کہتا ضرور ہے کہ ''اب بھی دل کش ہے ترا حسن''
مگر اس کا وژن اسے دوسری طرف دیکھنے پر مجبور کرتا ہے، جہاں ان گنت صدیوں کے تاریک
بہیمانہ ستم ہیں، خاک سے لتھڑے ہوئے، خون میں نہلائے ہوئے بدن ہیں۔ وہ اپنی محبوبہ کو یہ
باور بھی کراتا ہے کہ وہ دلکش حسن کو چھوڑ خون میں نہلائے جسموں کی طرف توجہ کر رہا ہے۔ گویا
قربانی دے رہا ہے اور شاید معذرت بھی کر رہا ہے کہ محبوبہ کے حسین جسم کو وہ اب خراج محبت پیش
نہیں کر سکتا۔ محبت کے اس وژن کی معنویت نئی انسانی ذمے داریوں کے تناظر میں یقیناً ہے، مگر
دیکھنے والی بات یہ ہے کہ آخر محبوبہ اور عورت کو اس وژن سے محروم کیوں دکھایا گیا ہے؟ وژن نظم
کے متکلم پر منکشف ہوا ہے، وہ اس میں عورت کو شریک ضرور کر رہا ہے، مگر شریک کرنے کے
سارے عمل میں عورت منفعل ہستی کے طور پر ابھرتی ہے۔ یہ کہ عورت کے حسن پر، بدنی حسن پر
فوکس کیا گیا ہے، جس کا صریح مطلب ہے کہ وہ ذات اور سیلف سے تہی ہے۔ چوں کہ عورت جسم

ہے لہٰذا وہ محبت کی طلب بھی کرتی ہے۔ محبت کی طلب میں بھی اس کا کوئی متحرک امیج نہیں ابھرتا۔ عورت اپنی محبت کا خود فیصلہ کرنے سے قاصر ہے۔ پوری نظم تانیثی تناظر میں میری این فرگوسن کی اس رائے کی تائید کرتی ہے کہ مرد اپنا تصورِ فطرت، دنیا اور کائنات کے تناظر میں کرتا ہے، مگر عورت کا تصور فقط اپنے حوالے سے۔

روایتی امیج عورت کو محض جسم بنا کر پیش کرتا ہے۔ جدید اردو نظم میں نسائی بدن کو جگہ جگہ معرضِ اظہار میں لایا گیا ہے۔ عورت کے بدنی جمال کو معرضِ بیان میں لانے اور اسے سراہنے میں کوئی قباحت نہیں ہونی چاہیے کہ یہ شاعری اور آرٹ کے دیگر شعبے ہی ہیں جو جمال کا اظہار کرتے اور اس کی ستایش کرتے ہیں۔ ہمارے دلوں میں حسن کا جو احساس اور ذوق موجود ہے، وہ بڑی حد تک آرٹ کا ہی پیدا کردہ ہے۔ تانیثی مصنفوں کو بھی اس روش سے اختلاف نہیں۔ فہمیدہ ریاض کے یہ قول:

"نسوانی حسن کی تعریف توہین نہیں۔" (۸)

مگر اصل سوال یہ ہے کہ نسوانی حسن کے اظہار اور ستایش کا کیا ڈھنگ اختیار کیا گیا ہے؟ دو صورتوں میں نسوانی حسن کی تعریف تانیثی تناظر میں قابلِ اعتراض ہوسکتی ہے۔ اوّل یہ کہ جب نسوانی جسم کا اظہار نمایش میں بدل جائے۔ یعنی جسم کے بیان میں یہ بات بھلا یا دی جائے کہ جسم، روح اور شعور بھی رکھتا ہے۔ اس صورت میں جسم شے میں بدل دیا جاتا ہے، وہ محض ایک کموڈیٹی ہوتا ہے۔ دوم یہ کہ جب بدنی جمال کا اظہار حسن کا احساس پیدا کرنے کے بجائے جنسی جذبے کو مشتعل کرے (۹) یعنی مقصود بدن کے حسن کی ستایش نہ ہو، لذت اندوزی ہو۔ اس مفروضے میں یہ بات پنہاں ہے کہ احساسِ جمال اور لذت پرستی مختلف، ہی نہیں متبائن ہیں۔ احساسِ جمال قدر ہے اور لذت پرستی عمل (Practic) ہے، جو ناپسندیدہ ہے۔ غور کریں تو قدر اور عمل کا فرق ادب اور ناادب کا فرق ہے۔ ادب کی (کلاسیکی) جمالیاتی قدر کا تقاضا ہے کہ احساسِ حسن پیدا کیا جائے اور اگر کوئی متن اس قدر کا حامل نہیں تو وہ ناادب ہے۔ اس اعتبار سے جس متن میں نسوانی جسم کا بیان جنسی لذت کی تحریک دیتا ہے، اس کو ادبی متن کا درجہ دیا ہی نہیں جاسکتا۔ اس متن میں عورت کے حسن کی ہی نہیں، ادبی قدر کی بھی توہین ہوتی ہے۔ لہٰذا اس نوع کے متن کو معرضِ تجزیہ میں لانے کا تکلف ہی نہیں کیا جانا چاہیے۔

جدید اردو نظم میں نسائی بدن کا فراواں ذکر موجود ہے۔ اور اس ذکر سے احساسِ حسن بھی پیدا ہوتا ہے۔ بعض مقامات پر نسائی بدن کا ذکر اور بیان براہِ راست ہوا ہے اور کہیں اسے فطرت کے پس منظر اور فطرت سے مستعار استعاروں میں معرضِ اظہار میں لایا گیا ہے۔ آخر الذکر صورت میں حسن کا جو احساس جنم لیتا ہے وہ ''چیزے دیگر'' ہے۔ یہاں حسنِ بدن، حسنِ فطرت سے ہم آہنگ ہو گیا ہے۔ نتیجتاً نہ صرف بدن لطیف کیفیت میں ڈھل گیا ہے بلکہ حسن کے ایک وسیع اور ارفع تصور کی نمود بھی ہوئی ہے۔ اس ضمن میں وزیر آغا کی نظم ''بوجھل خوشبو'' بہ طورِ خاص قابلِ ذکر ہے۔

''باغیچے کے نامحرم سے اک گوشے میں
شرمیلے پھولوں کا جھرمٹ
پاگل بھنورے، مدھ مکھیاں
اور جھل مل کرتے رنگیں کپڑوں میں اٹھلاتی
نازک پریاں
پھیکی گرم سی، دھوپ کی چادر
چادر جس پر خوشبو
نٹ کھٹ، بانکی، تیری خوشبو
ناچ ناچ کر ہاری
پھر جب مست ہوئی
چت لیٹ گئی''

جدید اردو نظم میں نسوانی جسم کو 'شے' کے طور پر پیش کرنے کی باقاعدہ روش موجود ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ یہ روش ان شعرا کے یہاں زیادہ ابھری ہے، جو زندگی، مذہب، اخلاق اور محبت و جنس کے بارے میں ''جدید زاویۂ نگاہ'' رکھنے کے مدعی ہیں۔ محبت کا روایتی تصور اپنی نوعیت میں افلاطونی اور روحانی ہے مگر ''جدید شعرا'' نے محبت کا جسمانی اور ارضی تصور اختیار کیا ہے۔ گویا یہ وہ شعرا ہیں جنھوں نے پورے آدمی کو اپنی نظم میں پیش کیا ہے۔ مگر اس کا کیا کیا جائے کہ اس جدید تصور میں عورت کا امیج ایک شے اور کموڈیٹی کے طور پر ابھرتا ہے، جسے لمحاتی اور وقتی جنسی ضرورت

کے تحت اپنی دست رس میں لایا جاتا اور پھر جنسی ضرورت کی تکمیل کے بعد اس سے دست کش ہونے میں عار محسوس نہیں کی جاتی۔ اختر الایمان کی نظم ''ترغیب اور اس کے بعد'' اس تھیم کو خوبی سے پیش کرتی ہے:

''بھیگی رات کا نشہ ٹوٹا، ڈوب گیا ہے چڑھتا چاند
تھکے تھکے ہیں اعضا سارے اور ہوئیں پلکیں بوجھل
شبنم کا رس پی گئیں کرنیں، دن کا رنگ چمک اٹھا
گونج ہے بھنوروں کی کانوں میں پر ہیں آنکھوں سے اوجھل
حسن اور عشق کی اس دنیا میں کس کا ساتھ دیا
میں اپنے رستے جاتا ہوں اور تو اپنی ڈگر پہ چل!''

یہ کہا جاسکتا ہے کہ حسن اور عشق کی حقیقی دنیا یہی ہے۔ جنسی وصال کے بعد اپنے اپنے رستوں پر جانا ''عین فطری'' ہے۔ اصل یہ نہیں کچھ اور ہے۔ جسے ہم فطری کہتے ہیں، ضروری نہیں کہ وہ فطری ہو، ہوسکتا ہے اسے فطری سمجھا جارہا ہو۔ ہر زمانے کی اپنی Episteme ہوتی ہے، جس کے تحت چیزوں کے بارے میں مخصوص تصورات رائج ہو جاتے ہیں۔ وہ تصورات چیزوں کی اصل کو بیان کرنے سے زیادہ اس زمانے کی Episteme کو ''بیان'' کرتے ہیں۔ لہٰذا ''وقتی جنسی وصال'' کا تصور فطری اور اصلی جنسی تجربے کی سچائی کو پیش کرنے سے زیادہ جدید ''اے پس ٹیم'' کا بیانیہ ہے، جو انسانی وجود کو بنیادی اور مستقل جوہر سے تہی قرار دیتی ہے۔ چوں کہ کوئی مستقل جوہر نہیں، اس لیے کسی تعلق میں استقرار بھی نہیں۔ اگر انسانی وجود اپنے باطن میں مستقل جوہر کے علم بردار متصور کیے جائیں تو ان کا وصل اور اتحاد بھی مستقل ہوگا۔

علاوہ بریں مندرجہ صدر نظم میں متکلم مرد ہے۔ اس لیے نہیں کہ اسے ایک مرد شاعر نے لکھا ہے بلکہ اس لیے کہ متکلم نے اپنی جنس ''مرد'' ظاہر کی ہے۔ لہٰذا کہا جاسکتا ہے کہ جنسی وصال کا یہ بیانیہ مردانہ یا androcentric ہے۔ یعنی کیا خبر، جنسی تجربے کو مرد ہی وقتی اور لمحاتی تجربہ خیال کرتا ہو اور وہ سیرابی کے بعد الگ راستہ پکڑنے کی خواہش کرتا ہو، تا کہ وہ مزید عورتوں کے ساتھ مزید جنسی تجربات سے گزر سکے۔ جنس میں تنوع کی تلاش کو بھی پدر شاہی اور مردانہ آئیڈیالوجی کا شاخسانہ قرار دیا گیا ہے۔ نظم میں عورت کو خاموش وجود کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ لہٰذا یہ دعویٰ ممکن نہیں کہ

عورت کا جنسی تجربہ بعینہ وہی ہے جو مرد کا ہے۔ یعنی کیا عورت کو بھی جنس میں تنوع کی تلاش ہوتی ہے اور وہ بھی جنسی تجربے کو ''دو روحوں کا اتحاد'' خیال نہیں کرتی؟ عورت کو خاموش رکھنا، اس کی روح میں سفر نہ کرنا، اس کے تجربے کو زبان نہ دینا، مرد کے تجربے کو عورت کا تجربہ بنا کر پیش کرنا، اس کے وجود کی انفرادیت کو دبانا یہ سب کچھ عورت کے روایتی امیج میں ہوتا ہے۔

ادبی متون میں عورت کے روایتی یا جدید امیج کے مطالعے میں ان متون کے تناظر کو بھی ملحوظ رکھا جانا چاہیے۔ یہ تناظر فکری، ثقافتی، سیاسی، تاریخی اور بعض اوقات شخصی بھی ہو سکتا ہے۔ بعض تانیثیت پسندوں نے بعض شعرا کی نظموں کو ان کے تناظر سے کاٹ کر دیکھا ہے اور مضحکہ خیز نتائج اخذ کیے ہیں۔ مثلاً انھوں نے نظم کے متکلم کو نظم کے خالق کے طور پر لیا ہے اور نظم میں ابھرنے والے نسائی امیج کو شاعر کا شخصی نسائی تصور قرار دیا ہے۔ فہمیدہ ریاض نے راشد کو اس ضمن میں بہت برا بھلا کہا ہے۔ خاص طور پر راشد کی نظم ''انتقام'' کو بنیاد بنا کر انھوں نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ راشد کے یہاں ''احساسِ ناطاقتی موجود ہے۔ (۱۰) جس کا مظاہرہ جنسِ مخالف سے خوش گوار جسمانی تعلقات کے بجائے نفرت، غصے اور Rape کی صورت میں ہوتا ہے اور راشد کی اس نظم میں ''ہمیں ایک ایسے ذہن کا عکس نظر آتا ہے، جو پوری دلجمعی کے ساتھ عورت کے جسم کو (خواہ دشمن یا مخالف قوم کی ہی کیوں نہ ہو) انتقام کا ذریعہ بنانا روا سمجھتا ہے۔ دشمن قوم سے اربابِ وطن کی بے بسی کا انتقام لینے کے لیے آخر وہ اس قوم کے کسی مرد کا انتخاب کیوں نہیں کرتا!'' (۱۱) یہ درست ہے کہ نظم میں عورت کے جسم سے اربابِ وطن کی بے بسی کا ''انتقام'' لینے کا ذکر ہوا ہے اور عورت کے جسم کو روح سے خالی ایک جسم سمجھا گیا ہے، لہٰذا نظم میں عورت کا روایتی امیج ہی پیش ہوا ہے۔ مگر کچھ باتیں توجہ طلب ہیں۔

پہلی بات یہ کہ نظم کا متکلم راشد نہیں، اور نہ متکلم ایک شاعر ہے۔ نظم یا کہانی کا متکلم اپنے لہجے اور اپنے عمل سے پہچانا جاتا ہے۔ اس نظم کے متکلم کا لہجہ اور عمل محکوم قوم کے ایک عام مرد کا ہے، شاعر کا نہیں۔ اور حسین برہنہ جسم حاکم قوت کی عورت کا ہے۔ یعنی نظم میں مرد اور عورت کا رشتہ ان دونوں کے قومی اور معاشرتی پس منظر سے متشکل ہونے والے تناظر میں قائم ہو رہا ہے۔ دوسرے لفظوں میں نظم میں مرد و عورت کا رشتہ آدم و حوا کا ''فطری رشتہ'' نہیں، دو مخالف جنسوں کا ''ثقافتی رشتہ'' ہے۔ محکوم قوم کا فرد (مرد) اپنے دل میں حاکم و غیر قوم کے لیے جو جذبات دل میں دبائے

ہوئے ہے، ان کا انخلا اس نظم میں ہوا ہے۔ یہ اعتراض بہ ظاہر بجا محسوس ہوتا ہے کہ متکلم کی یہ کیسی مردانگی ہے کہ وہ کسی مرد کے بجائے عورت سے انتقام لے رہا ہے؟ مگر غور کرنے سے یہ اعتراض بھی فسخ ہو جاتا ہے۔ اوّل یہ کہ یہ انتقام ہے ہی نہیں ہونٹوں سے بھلا انتقام لیا جاسکتا ہے! دوم یہ کہ نظم میں کہیں مذکور نہیں کہ جنسی عمل عورت کی مرضی کے بغیر ہوا ہے۔ یہ باہمی رضامندی سے انجام پانے والا جنسی عمل ہے۔ ریپ نہیں ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو یہ عورت کی تذلیل ہوتی۔ اگر ہم متکلم کے پورے کردار کو اس کے معاشرتی اور تاریخی پس منظر میں رکھ کر دیکھیں تو کردار قابلِ مذمت نہیں، قابلِ فہم ہوگا۔ مثلاً ایک تو متکلم محکوم قوم کا فرد ہے، جسے یہ اچھی طرح معلوم ہے کہ وہ بے بس ہے۔ وہ حاکم قوم کے ناجائز قبضے اور استحصالی رویوں کے خلاف کوئی راست اقدام کرنے سے قاصر ہے، مگر وہ حاکم قوم کو قبول کرنے پر بھی تیار نہیں۔ گویا وہ اپنی بے بسی کے ساتھ نفسیاتی مصالحت نہیں کر سکا۔ حاکم قوم کے خلاف نفرت اور اپنی بے بسی اس کے لاشعور میں Repressed حالت میں ہے۔ چناں چہ نظم راشد کی ذہنی حالت کی نہیں ایک محکوم فرد کے بے بسی کی حالت میں اختیار کیے گئے رویے کی عکاس ہے۔ (۱۲) راشد کی یہ نظم ''پاور پالیٹکس'' کو بھی پیش کرتی ہے۔

روایتی تصور کے اعتبار سے طاقت طبعی، جسمانی اور عسکری ہوتی ہے، اس لیے محض حاکم، بااختیار اور امیر طبقے کے پاس ہوتی ہے مگر مابعد جدید تصور کی رو سے طاقت ''حکمتِ عملی'' (سٹریٹجی) ہے۔ (۱۳) جس پر روایتی مفہوم میں ''طاقت ور'' اور ''کم زور'' دونوں کا اجارہ ہوتا ہے۔ تاہم دونوں کے اجارے کی نوعیت مختلف ہوتی ہے۔ اس نظم کے پورے منظر نامے کو ملحوظ رکھیں تو نظم کا نقطۂ ارتکاز (Focalization) جنسی عمل نہیں، ''ثقافتی علامت'' ہے۔ غور کیجیے: متکلم کو اجنبی عورت کا چہرہ اور خدوخال یاد نہیں ہیں۔ اس لیے نہیں کہ واقعے کو عرصہ بیت گیا ہے اور چہرہ بھول گیا ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو باقی سب کچھ بھی ذہن سے محو ہو چکا ہوتا۔ مگر ایسا نہیں ہوا، جس کا صاف مطلب ہے کہ نظم میں جنسی عمل نقطہ ارتکاز نہیں ہے البتہ ''ثقافتی علامت'' پوری طرح اجاگر ہے۔ فرش پر قالین، آتش دان، دھات اور پتھر کے بت، فرنگی حاکموں اور ان کی تلواروں کی بازآفرینی۔ یہ سب متکلم کے ذہن میں تازہ اور روشن ہے۔ جس کا صریح مطلب ہے کہ متکلم نے ''جنسی حکمتِ عملی'' کے ذریعے مخالف اور قابض قوم کی پوری ثقافت کو نشانہ بنایا ہے۔ یہ سوال بہرحال اہم ہے کہ آخر طاقت اور جنس کا آپسی رشتہ کیا ہے؟ نہ صرف پُرتشدد طاقت بل کہ سٹریٹجک طاقت بھی جنس کو اپنا نشانہ بناتی ہے۔

جنگ، تجارت، ثقافت، سیاست میں جنس ایک آلے کے طور پر استعمال ہوتی ہے۔
میشل فوکو کے مطابق طاقت کے اظہار و عمل کا کوئی عالمی طریقہ نہیں۔ ہر ثقافت میں طاقت اپنے مظاہرے کی حکمت عملی مقامی طور پر تشکیل دے دی ہے (۱۴) نظم کے متکلم نے بھی مقامی تاریخی تناظر اور ثقافتی رسومیات کی روشنی میں ''اپنی طاقت'' کی حکمتِ عملی اپنائی ہے۔ متکلم کی ثقافت عورت کو انفرادی وجود سے زیادہ ''ثقافتی وجود'' کے طور پر پیش کرتی ہے اور اسے عزت کی علامت سمجھا جاتا ہے اور ہر مرد مرکز معاشرت میں عورت کا یہی اسٹیٹس ہے۔ چناں چہ عورت کی پامالی علامتی طور پر اس خاندان یا پوری معاشرت کی پامالی ہوتی ہے جس سے عورت کا خونی اور نسلی تعلق ہوتا ہے۔ لہٰذا نظم میں ظاہر ہونے والی عورت عالم گیر ثقافت کی نہیں، مقامی ثقافتی شناخت کی حامل ہے اور نظم میں مذکورہ ہونے والا جنسی عمل عام جنسی عمل نہیں، تاریخی ثقافتی تناظر میں ظاہر ہونے والا اور تعبیر کیے جانے والا عمل ہے۔ نظم کے متکلم اور اجنبی عورت کے رشتے کو آدم وحوا کے آفاقی رشتے کے بجائے دونوں کے ثقافتی اور تاریخی تناظر میں دیکھا جانا چاہیے۔ آدم وحوا کے رشتے میں تو گہری اپنائیت ہوتی ہے مگر اس نظم کے متکلم کو عورت اجنبی لگتی ہے۔ اور یہ اجنبیت جنسی نہیں ثقافتی ہے!

اب چند معروضات ''جدید نسائی امیج'' کے باب میں!

جدید اردو نظم میں عورت کے روایتی امیج کے پہلو بہ پہلو، جدید امیج بھی ظاہر ہوا ہے۔ جدید نظم کی شعریات میں فرد کی فنی آزادی اور تجربے کی آزادی بہ طور اصول شامل ہیں۔ غالباً اسی اصول کے تحت جدید نظم میں ''جدید نسائی تمثال'' کی نمود ممکن ہوئی ہے۔ تجربے کی آزادی جدید شاعر کو روایتی موضوعات کی جگہ نئے موضوعات کی طرف لائی ہے جیسا کہ گذشتہ صفحات میں مذکور ہوا، جدید نسائی تمثال کا امتیاز یہ ہے کہ وہ ذات (سیلف) کا علم بردار ہے۔

سادہ لفظوں میں ذات اپنے ہونے کا شعور ہے۔ خود آگاہی کے نتیجے میں ہی ذات کی نمود اور پرداخت ہوتی ہے۔ گویا ذات آدمی کو از خود نہیں ملتی، اسے حاصل کرنا پڑتا ہے۔ اور اس کا حصول بھی ایک پیکج کی صورت میں نہیں ہوتا، بتدریج اور مسلسل ہوتا ہے۔ ذات کا حصول مکالمے پر منحصر ہے اور مکالمہ دوسروں سے ہوتا ہے۔ دوسروں میں خود آدمی کا باطن، سماج، لوگ، نوع، خدا، کائنات سب شامل ہے۔ خود سے مکالمے کا آغاز، خود کے دو میں بٹنے سے ہوتا ہے۔ اس طرح

خودآگاہی دوئی کے بغیر ممکن نہیں ہوتی۔ ایک وہ جو آگاہ ہو رہا ہے دوسرا وہ جس سے آگاہ ہوا جا رہا ہے۔ آگاہ ہونے والی 'ذات' ہے جو اپنا اور دوسروں کا شعور ہی نہیں رکھتی، مکالمے کے ذریعے اس شعور کو مسلسل ترقی اور وسعت بھی دیتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ذات مسلسل نمود پذیر شعورِ خود ہے۔

ذات کی مسلسل نمود کا مطلب یہ ہے کہ ذات مرکزیت کی حامل بھی ہے۔ مرکزیت مکالمے کے برابر جاری عمل کے ثمرات کو سمیٹتی اور خود اپنی نوع، دنیا اور کائنات کے بارے میں ایک 'پوزیشن' یا موقف اختیار کرتی ہے۔ اور اسی موقف کی وجہ سے ذات آزادانہ سوچ سکتی، محسوس کر سکتی اور عمل کر سکتی ہے۔ (۱۵)

ذات کا یہ تصور (جس کا اطلاق مرد و زن دونوں پر ہوتا ہے) جدید اردو نظم کے نسائی امیج میں موجود ہے مگر تین صورتوں میں۔ پہلی صورت وہ ہے جہاں نسائی امیج کو احتجاج کرتے دکھایا گیا ہے۔ احتجاج ہمیشہ خودآگاہ اور غیر آگاہ وجود کرتا ہے۔ عورت جب آگاہ ہوتی ہے کہ وہ کم تر ہے (خودآگاہی) اور مرد بدتر ہے (غیر آگاہی) تو وہ سراپا احتجاج ہوتی ہے۔ احتجاج، مزاحمت اور بغاوت کے مضمون کو زیادہ تر شاعرات نے پیش کیا ہے کہ ان کے لیے یہ مضمون شاعرانہ نہیں، حقیقی مسئلہ ہے جو ان کے نسائی وجود کو صدیوں سے لاحق ہے۔ چناں چہ انھوں نے اپنی شاعری میں یہ مضمون پیش کر کے گویا خود کو لکھا ہے۔ (یہ الگ بات ہے کہ جہاں بغاوت کی لے تیز ہوگئی ہے، وہاں ان کے وجود کے بعض دیگر منطقے نادریافت رہ گئے ہیں) تاہم جدید اردو نظم کے بعض شعرا کے یہاں بھی عورت کا یہ امیج ابھرا ہے۔ مثلاً میراجی کی نظم 'جوانی کے گھاؤ' میں آخری لائنیں یہ ملتی ہیں:

"لیکن جنت کا پھل کھا کر
زخموں کی بے کار اذیت
قدرت نے عورت کی قسمت میں کیوں لکھی"؟

پوری نظم عورت کی اس بائیالوجی کو موضوع بناتی ہے، جو فطرت نے عورت کو 'ودیعت' کی مگر جس کی وجہ سے وہ اذیت سہتی ہے۔ یہ اذیت اس لیے بھی ہے کہ عورت جانتی ہے کہ مرد کی بائیالوجی مختلف ہے۔ جنسی اور تولیدی عمل میں مرد آزادی اور سرشاری پاتا ہے، مگر عورت "جیون کی

اٹل محتاجی" پاتی ہے۔ عورت کی بائیالوجی تانیثیت کا ایک اہم سروکار ہے اور بعض خواتین مفکروں نے نسائی انفرادیت کو نسائی بدن مین تلاش کرنے کی سعی کی ہے۔ اور بعض نے نسائی بدن کی فطری خصوصیات کے بجائے نسائی بدن سے متعلق ثقافتی تصورات کے مطالعے کو ترجیح دی ہے۔ اور فرائیڈ کے مشہور زمانہ قول The anatomy is destiny کو شدید تنقید کا نشانہ بنایا ہے۔ بہر کیف، فطرت اور ثقافت دونوں تانیثی مباحث کا اہم موضوع ہیں۔ میرا جی نے مذکورہ بالا نظم میں فطرت کو عورت کی 'بدقسمتی' کا ذمہ دار ٹھہرایا ہے (کیا اس کا یہ مطلب لیا جائے کہ مرد کو بری الذمہ قرار دیا ہے؟) اور عورت سے ہم دردی جتائی گئی ہے۔ مرد شعرا کے یہاں عورت کا احتجاج جہاں بھی ظاہر ہوا ہے، ہم دردانہ انداز میں ہوا ہے۔ نوعیت کے اعتبار سے یہ ہم دردی ویسی ہی ہے، جیسی سوسائٹی کے پامال، پس ماندہ طبقے سے ہوتی ہے، جس کا اظہار ترقی پسندوں کے یہاں استحصال زدہ طبقے کے ساتھ ہوا ہے۔ یہ ہمدردی کہیں حقیقی اور کہیں نمایشی ہے۔ تاہم اس سے اتنا ضرور ہوا ہے کہ عورت کو 'شے سمجھنے کے بجائے ایک 'آگاہ وجود' گردانا گیا ہے۔

جدید نسائی امیج کے اظہار کی دوسری صورت وہ ہے جہاں عورت خود اظہار کرتی ہے۔ وہ سماجی تصورات پر سوال قائم کرتی ہے۔ ایک آزادانہ وجود کے طور پر سماجی نظام کا مطالعہ کرتی اور اس کی کجیوں کو منظرِ عام پر لاتی ہے۔ ہر چند عورت یہاں بھی احتجاج کرتی ہے، مگر احتجاج کی طرز غیر شخصی ہے۔ پہلی صورت میں احتجاج کی نوعیت شخصی اور صنفی ہے، وہاں جینڈر مسئلہ ہے، مگر یہاں وہ انسانی وجود کے طور پر سماج سے 'مکالمہ' کرتی ہے۔ اسی ضمن میں مجید امجد کی نظم "خدا (ایک اچھوت ماں کا تصور)" خصوصاً قابلِ ذکر ہے۔

یہ نظم حقیقی معنوں میں عورت کو مکمل انسانی وجود کے طور پر پیش کرتی ہے۔ لہٰذا نظم میں ظاہر ہونے والا ادراک اس کا اپنا ہے۔ یہ ادراک مردانہ اقدار اور مردانہ ورلڈ ویو سے کہیں ملوث نہیں ہے۔ دوسرے لفظوں میں شاعر اپنے مردانہ سیلف کو نظم کے موضوع سے یک سر علاحدہ اور Alienate کرنے میں پوری طرح کامیاب ہوا ہے۔

عورت مکمل انسانی وجود کے طور پر ایک ایسی ہستی ہے، جو اپنی صنف، اپنے سماجی طبقے اور اپنے باطن سے بہ یک وقت وابستہ ہوئی ہے۔ اس نظم کی متکلم 'عورت' ہے۔ اچھوت طبقے کی فرد اور ماں ہے اور متکلم ان تینوں حیثیتوں میں خدا کا تصور کرتی ہے۔

اچھوت ماں کا تصورِ خدا اپنی ابتدائی سطح پر طبقاتی ہے۔ اس نے خدا کو طبقاتی تناظر اور طبقاتی زندگی کے پے در پے تجربات کی روشنی میں دیکھا ہے۔ خدا کو اس کی اصل میں، ایک ''معروضی وجود'' کی حیثیت میں نہیں، اپنے موضوعی طبقاتی شعور کی رو سے پیش کیا ہے۔ لہٰذا اس نظم میں 'خدا نہیں' اچھوت طبقے کا تصورِ خدا ظاہر ہوا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ یہی تصور خدا ہے جو اس طبقے کے افراد کی زندگی میں عمل دخل رکھتا ہے اور ان کے لیے 'اصل خدا' یہی ہے۔ (حقیقت سے زیادہ تصورِ حقیقت انسانوں کی زندگی میں اہم اور اثر آفریں ہوتا ہے) اصولاً یہ تصور خدا پورے اچھوت طبقے کے طبقاتی تجربات کی پیداوار ہے اور یہ طبقہ عورت اور مرد پر مشتمل ہے۔ یہ اعتراض ہو سکتا ہے کہ اس طبقے میں بھی تو عورت اور مرد کا تفاوت موجود ہے۔ لہٰذا یہ تصور بھی اپنی جہت میں مردانہ تصورِ خدا ہے۔ اس اعتراض کے ضمن میں عرض ہے کہ ایک سطح پر یہ تصورِ خدا پورے طبقے کا ہے اور اس طبقے کو مرد مرکز طبقہ بھی سمجھا جا سکتا ہے، مگر نظم میں کچھ ایسے اشارے موجود ہیں، جو اس تصور کو اچھوت ماں اور عورت کا تصور بھی بنا کر پیش کرتے ہیں۔ مثلاً یہ مصرعے:

- پہن کر نور کی پوشاک وہ من موہنا راجا
- وہ اونچی ذات والا ہے اور اونچا اس کا ڈیرہ ہے
- مرے بھولے! ہماری اور اس کی ایک لیکھا ہے

یہ مصرعے نہ صرف 'نسوانی زبان' کی نمائندگی کرتے ہیں، بلکہ ممتا کے لہجے کی بھی! نسوانی زبان پیہم ثقافتی تجربات کی بنا پر محکومیت ایسے عناصر سے مملو ہوتی ہے، جو ان مصرعوں سے عیاں ہیں۔ اچھوت طبقے کی فرد ہونے کے ناتے وہ جس پستی اور حقارت کا سامنا کرتی ہے، وہ بھی نظم میں جا بہ جا موجود ہیں، نیز ممتا سے منسوب درد مندی بھی نظم کی زیریں سطح پر موج زن ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ یہ درد مندی اپنے بیٹے رلو و تک محدود نہیں بلکہ اس خدا کے لیے بھی ہے جس کی لیکھا انھی جیسی ہے۔ ''میٹھے بھوجنوں اور اجلے آنچلوں والے'' خدا اور اس اچھوت دونوں کو اپنے محلوں میں جگہ دینے سے ڈرتے ہیں۔

اس نظم کی متکلم ہر چند اچھوت عورت ہے اور اس کے ادراک پر، اس سبب سے، سادہ لوحی کا عنصر بھی غالب ہے (خدا ایک من موہنا راجا ہے، سونے کا چھابا لے کر تاروں کی پگ ڈنڈی پر جھاڑو دے کے جاتا ہے، میٹھے بھوجنوں والے اسے اپنی لاشیں اور مردے سونپ دیتے ہیں جنھیں

وہ دوزخ کے شعلوں کی سیخوں پر بھونتا ہے) مگر اس کا سیلف پوری طرح بے دار ہے۔ اس کی دنیا مرد تک محدود ہے نہ وہ اپنا بائیالوجی کی اسیر ہے۔ وہ خدا کے سماجی تصور پر سوال قائم کرتے ہوئے خدا کے الٰہیاتی بحث کو بھی مس کرتی ہے۔ اس کا سوال الٰہیاتی ہے''نہیں سمجھے کہ اتنا دور کیوں اس کا بسیرا ہے؟'' عورت کے روایتی امیج سے اس نوع کے سوالات کوسوں دور ہیں۔

اردو نظم میں جدید نسوانی امیج کی تیسری صورت وہ ہے جس میں نہ احتجاج ہے نہ سوال۔ احتجاج اور سوال، سماج اور سماجی تصورات سے 'مکالمے' کی صورت میں۔ اور یہ مکالمہ بھی مجادلہ بن جاتا ہے۔ تاہم عورت یہاں اپنے مستند وجود کا اظہار ضرور کرتی ہے۔ نسائی وجود کی ایک اور سطح بھی ہے۔ جہاں وہ سماجی و ثقافتی دائرے کو عبور کرتی، شکایات و شبہات سے بالاتر ہوتی اور ایک نوع کی ''مسٹری'' کے روبہ رو ہوتی ہے اور خود ایک 'مسٹری' بنتی ہے!

گبریل مارسل نے لکھا ہے کہ انسان کا دوسرے اشخاص سے رشتہ دو طرح کا ہوتا ہے۔ ایک رشتے میں دوسروں کو صرف بہ طور شے لیا جاتا ہے، ان کو استعمال کیا جاتا اور ان کا استحصال کیا جاتا ہے (عورت کا روایتی امیج!) دوسرا رشتہ ہے: آئی اور Thou کا (من وتو) جس میں دوسرا شخص بعینہ ویسا سمجھا جاتا ہے جیسا آدمی خود ہے۔ یہ رشتہ موضوعی ہے۔(۱۶) عورت کا جدید امیج من وتو کے رشتے کا تجربہ بھی کرتا ہے۔ ابتدائی سطح پر یہ تجربہ عاشق اور محبوب کے وصل سے عبارت ہے، جس کا فراواں ذکر ہماری پرانی اور نئی شاعری میں موجود ہے مگر اپنے درجہ کمال میں یہ تجربہ تخلیق کی انسپریشن میں ڈھل گیا ہے۔ نسائی سیلف ''تخلیق کی دیوی'' میں بدل گیا ہے۔ عورت ایک شخص نہیں رہ گئی، وہ ایک ایجنسی میں مبدل ہوگئی ہے۔ تاہم یہ ایجنسی اپنی کارکردگی کے اعتبار سے 'ہائر سیلف' ہے: فعال، عمل آرا، دیالو اور خود آگاہ، گوکہ اس امیج پر قدیم یونانی اور پرانی انگریزی شاعری کے اثرات ہیں جن میں دیویوں کو invoke کیا جاتا تھا اور یہ عقیدہ تھا کہ دیویاں تخلیق کا سرچشمہ ہیں مگر اردو نظم میں اس امیج کے بعض منفرد اوصاف بھی ہیں۔ مثلاً یہ کہ تخلیق کی قدیم دیویاں ایک طرح کا آرکی ٹائپ اور دوسرے تاریخ ہیں مگر اردو نظم کا اسرار آمیز نسائی امیج تاریخی اوصاف کا حامل ہے اور اسے عقیدے نے نہیں بلکہ علم اور تجربے نے جنم دیا ہے۔ اس امیج کی جتنی عمدہ نمایندگی علی محمد فرشی کی طویل نظم ''علینہ'' میں ہوئی ہے، کسی دوسرے نظم نگار کے یہاں شاید ہی ہوئی ہو۔ اس نظم کا ایک مختصر اقتباس فقط دعوے کی دلیل کے طور پر پیش ہے۔

''علینہ
مجھے بیلاڈونا کے پھولوں سے
مریم کی بانہوں کی بیلوں تلک
(جن پہ سُولی کا شہزادہ سوتا رہا)
کھلتی سچائی کی
اس کی خوشبو میں بھیگی ہوا کی قسم
رابعہ کے مصلے کی
سیتا کے پاؤں، ثریا کے ہاتھوں
تری انگلیوں کی قسم!
میں نے دیکھا ہے
سب عورت کی محبت کے باغات میں
درد کی رات میں
نور بوتے ہوئے دل بھگوتے ہوئے تجھ کو روتے ہوئے''!

☆☆☆

حواشی

۱،۲۔ سلیمہ ہاشمی، سمیعہ درانی، ''عورت اور تخلیقی آرٹ'' نئے زاویے (اثر گروپ) لاہور: اثر پبلی کیشنز ۱۹۹۵ء۔ص ۱۱۱

3. Mary Anne Fergusan, Images of women in Literature. Bostan, Miffin Company, 1985, p.5.

۴۔ تانیثی تنقید کے دو مکتب ہیں، پہلا مکتب تمثالِ نسواں (Image of women) کہلاتا ہے۔ اسے ۱۹۷۰ء کی دہائی میں فروغ ملا، مگر اس نے بنیادی تصورات سیموں دی بووا سے اخذ کیے۔ بوا نے یہ نظریہ پیش کیا کہ عورت کو مردوں نے ثانوی جنس کے طور پر پیش کیا ہے۔ یہ مکتب مرد تخلیق کاروں کی تحریروں میں ظاہر ہونے والے نسوانی امیج کا مطالعہ کرتا ہے، جب کہ دوسرا مکتب نسائی تنقید سے موسوم ہے۔ یہ مکتب عورت کے منفرد شعور ذات کو مرتب کرتا ہے۔ ہیلن سکسوس، جولیا کرسٹیوا، ایڈرین ریک وغیرہ اس کی اہم علم بردار ہیں۔

۵۔ ملحوظ خاطر رہے کہ جدید اردو نظم سے مراد بیسویں صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی میں سامنے آنے والی نظم ہے۔ یہاں اس سوال کو چھیڑنے کی گنجائش نہیں کہ اس کا خاتمہ ستر کی دہائی میں ہوا، اور اس کی جگہ مابعد جدید نظم نے لے لی، یا ابھی تک جدید نظم منظر پر موجود ہے۔ اس مضمون میں چند اہم جدید نظم نگاروں (مرد شعرا) کے یہاں عورت کے امیج کا جائزہ لیا جائے گا۔ اس مضمون کو جدید نظم کی تانیثی تاریخ، کے طور پر نہیں، جدید اردو نظم میں چند قابل ذکر تانیثی رجحانات کے جائزے کے طور پر پڑھا جائے۔

6. Malcolm Bow, "Jacques Lacan" in Structuralism & Since (ed John Sturrok) Oxford, 1979, p.122

۷۔ یہ موضوع یک سر نیا بھی نہیں ہے مثلاً غالب فیض سے بہت پہلے کہہ چکے ہیں۔

تیری وفا سے کیا ہو تلافی کہ دہر میں
تیرے سوا بھی ہم پہ بہت سے ستم ہوئے

۸۔ فہمیدہ ریاض (مرتبہ) نسائی ادب کی ردِّ تشکیل، کراچی، وعدہ کتاب گھر، ۲۰۰۶ء۔ ص ۱۳

۹۔ حسن اور جنس کا معاملہ بے حد پیچیدہ ہے۔ دونوں کا تعلق بدن سے ہے۔ انسانی جسم کا مشاہدہ احساسِ حسن یا جذبہ جنس میں سے کسی ایک کو یا دونوں کو بہ یک وقت تحریک دے سکتا ہے۔ تاہم تحریک کا انحصار جسم کے بیان کے اسلوب پر ہوتا ہے۔

۱۰۔ فہمیدہ ریاض، ادب کی نسائی ردِّ تشکیل، محولہ بالا، ص ۳۷

۱۱۔ ایضاً۔ ص ۳۶

۱۲۔ اگر راشد کی نظموں کو خود راشد کی ذہنی سوانح کے طور پر دیکھنے پر اصرار کیا جائے تو ان کی نظم ''داشتہ'' بھی پڑھی جائے۔ اس میں داشتہ سے ہمدردی ظاہر کی گئی ہے، اسے اپنے وقتی جنس جذبات کی تسکین کا ذریعہ سمجھنے کے بجائے انسانی وجود متصور کیا گیا اور اس کی تکریم کی گئی ہے۔

۱۳، ۱۴۔ مزید تفصیل کے لیے دیکھیے:

David couzens Hoy (ed) Foucault, A Critical Reader, Basil Blackwell, 1989 pp.129-137.

۱۵۔ مزید مطالعے کے لیے رجوع کیجیے۔

Ciaran Benson, The Absorbed Self, New York. Harvestor wheatsheaf. 1993 pp 114-122.

۱۶۔ پروفیسر سی اے قادر، فلسفہ جدید اور اس کے دبستان، لاہور مغربی پاکستان اردو اکیڈمی ۱۹۸۱ء۔ ص ۱۳۵

ڈاکٹر ناصر عباس نیر

سمپوزیم ^O

سوالات:

۱۔ موجودہ اردو تنقید کے اہم قضیے کون کون سے ہیں؟

۲۔ کیا موجودہ اردو تنقید ادب کی تفہیم، تعبیر اور تجزیے کے لیے کچھ ایسے پیراڈائم رکھتی ہے جو جدیدیت (ہیئتی تنقید) اور ترقی پسندی (مارکسی تنقید) کے پیراڈائم سے مختلف اور ممیز ہوں؟

۳۔ اس دعوے میں کتنی سچائی ہے کہ مابعد جدید تنقید نے جدید اور مارکسی تنقید کو بے دخل اور غیر موثر کر دیا ہے؟

۴۔ تازہ تنقیدی مباحث میں نظری مسائل کو اہمیت دینے کا کیا جواز اور کیا معنویت ہے؟

۵۔ مابعد جدید تنقیدی نظریات ہماری ثقافتی اور ادبی صورتِ حال سے کس حد تک متعلق ہیں؟

۶۔ اس وقت مختلف اور متعدد تنقیدی نظریات برسرِ عمل ہیں آپ کے نزدیک عمومی طور پر ادب کے لیے اور خصوصی طور پر موجودہ ادب کے لیے کون سا تنقیدی نظریہ زیادہ مفید اور کارگر ہے؟

محمد علی صدیقی:

۱۔ میرے نزدیک موجودہ اردو تنقید کے اہم موضوعات وہی ہیں جو ہونے چاہئیں۔ اس دور میں ادب کی ضرورت بھی ہے یا نہیں؟ اگر ہے، تو پھر کیا ادب مستقل بالذات ''محاسن و معائب'' کے معیارات پر عامل رہنے پر اصرار کرتا ہے یا یہ مادر پدر آزاد ڈسپلن ہو چکا ہے۔ میرے خیال میں ادب انسانی زندگی کو زیادہ متمول، زیادہ بامعنی بنانے کی سعی کرتا ہے۔ یہ اعلیٰ سے اعلیٰ اور ارفع سے ارفع تر کی طرف گامزن رہنے کے خواب دیکھتا ہے اور دکھاتا ہے۔ ہر وہ خطرہ جو انسانی زندگی کو درپیش ہے ادب اس سے پیش آگاہ ہوتا ہے۔ کیوں کہ یہ حسی یا فکری طور پر زیادہ آگاہ افراد کا انتخاب ٹھہرتا ہے۔ ہر وہ مسرت جس کا احساس شاعر یا ادیب

O حریمِ ادب، بورے والا، شمارہ نمبر ۳

کو پہلی بار ہوا اس پر ہم سب کا حق ہو جاتا ہے۔ ہم ادیب کی آنکھوں سے دیکھنے لگتے ہیں۔ زندگی کے اہم مسائل پر انسان اس وقت سے سوچتا آرہا ہے جب سے اس کی معلومہ فکر کی تاریخ ہمارے سامنے ہے۔ یہ اور بات ہے کہ پہلے ادب مابعد الطبیعیاتی مسائل پر زیادہ غور و فکر کرتا تھا اور اب بھی بعض ادیب مابعد الطبیعیات کو بہت اہمیت دیتے ہیں لیکن فی زمانہ مابعد الطبیعیات کا دائرہ سکڑتا چلا رہا ہے۔ جدیدیت کا ''واحد متکلم'' مابعد الطبیعیات کا بڑا دشمن ثابت ہوا ہے اور اٹھارویں صدی کے امپیریلزم (Emperialism) یا Enlightenment کے بعد مادہ اور روح کے مابین بڑھتی ہوئی واضح خلیج نے پہلے ڈیکارٹ I think, therfore I am اور پھر نطشے کی فکر بھی کیا، اب ہم اس درجہ اضافیت (Relativism) کی طرف چلے جارہے ہیں کہ میرے لیے صرف میری فکر ہی سب کچھ ہے۔ بہر حال انسان مابعد الطبیعیاتی سہاروں کو کھو کر تنہا ہو چکا ہے اور اسے سیاسی نظاموں میں کسی بہتر نظام کی تلاش ہے۔ ادب انسانوں کے لیے بہتر سے بہتر نظام کی تلاش میں بھی شریک و سہیم ہے اور ادب اسی تلاش میں جمالیاتی قدر کی اہمیت پر اصرار کا دوسرا نام ہے۔

۲۔ ظاہر ہے کہ ہر فکر کا اپنا پیراڈائم ہوتا ہے۔ مابعد الطبیعیاتی فکر کا اپنا پیراڈائم ہے۔ (پیراڈائم سے میری مراد ایک ایسا فکری دائرہ ہے جس کے اپنے مخصوص اصول اور ضوابط ہیں۔ اس میں حقیقت تک رسائی انہی متفق علیہ اصول وضوابط کے مطابق ہوتی ہے)۔ اس طرح آج کے فزوں تر غیر مابعد الطبیعیاتی فکر کا دوسرا پیراڈائم ہے۔ ہر فکر کے ساتھ ایک متجانس Paradigm ہوتا ہے۔ اب جدید اور ترقی پسند فکر کے لیے پیراڈائم کا فرق زیادہ اہم نہیں رہا۔ ان دونوں میں Reason کی عمل داری تھی اور رہے گی۔ نئے پیراڈائم میں یہ قدرِ مشترک بھی نہیں ہے۔

۳۔ میرا خیال ہے کہ اگر ''کلر بلائنڈ'' حضرات اضافیت Relativism کے دور میں بھی دوسرے مکتب فکر کی موجودگی تسلیم کرنے سے انکار کرتے ہیں تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ وہ اپنے مکتب فکر کی بے دخلی کے بھی اسی قدر موید اور وکیل ہیں جس قدر کہ دوسرے مکاتب۔ میرا خیال ہے کہ ہمارے منطقے میں مکاتبِ فکر کی بے دخلی کا خیال ہی بڑا عجیب ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ ہمارے منطقے میں ابھی جدیدیت بھی پوری طرح نہیں آئی۔ جدیدیت اور ترقی

پسندی کا اپنا سلوجزم Sylogism ہے، اپنے صغریٰ اور کبریٰ ہیں اور وہ جن نتائج تک پہنچتے ہیں ان کے پیراڈائم مفید مطلب نتائج فراہم کرتے رہیں گے۔

۴۔ تازہ تنقیدی مباحث سے مراد اگر Postmodernism یا Post-Stucturalism ہے...... جدید ترقی پسندی اور روایتی مکاتب فکر کے علاوہ...... تو میرا خیال ہے کہ اوّل الذکر مدرسانہ ضرورت ضرور ہیں۔ بعض فروعی مسائل کی اہمیت تسلیم کرنا بڑی بات نہیں ہے لیکن یہ خیال کہ بنیادی سوالات...... بعض حضرات کی خواہشات کے مطابق...... راندۂ درگاہ ہو گئے ہیں، خام خیالی ہے۔ اب مغرب میں اخلاقی انتقادیات Ethical Criticism کی بات ہونے لگی ہے اور یہ سمجھا جا رہا ہے کہ ادب...... انسانی اظہار کے بہترین جمالیاتی پیکر ہونے کے سبب...... انسانی زندگی کے ہم عصری تقاضوں سے انکار نہیں کر سکتا اور یہ خیال بھی کہ نظریہ اور ادب میں اس درجہ بعد ہے کہ نظریاتی ادب غیر ادب ہے، نا قابل قبول داعیہ ہے۔

شاید ابھی پچاس سال تک ہمارا بنیادی مسئلہ عادلانہ معاشی زندگی ہی رہے گا اور اگر ایسا ہے تو پھر ادب بھی اس فکر کے تحت لکھا جاتا رہے گا، لیکن ادب کے ساتھ محاسن ومعائب کے ساتھ لزوم سے اس سوال کا جواب ملتا رہے گا کہ ہر نظریاتی ادب، ادب نہیں ہو سکتا اور ہر غیر نظریاتی ادب، لازمی طور پر ادب ہو سکتا ہے۔ کسی تخلیق کے ادبی اور غیر ادبی ہونے کے نظریے میں زیادہ فنی Perfectionism کو دخل ہے اور دخل رہے گا۔ میں پوسٹ ماڈرنزم کو مغربی دنیا کی حد تک ایک سامراجی ضرورت خیال کرتا ہوں۔ ظاہر ہے کہ معاملہ اس قدر گھمبیر ہے تو پھر اس کے ثقافتی اور ادبی متعلقات بھی ہیں۔ ہمارے منطقے نے مغرب کی منڈی بنے رہنے کا پروگرام بنا رکھا ہے تو پھر ہم مغربی Intellectualism کی منڈی بھی بنے رہیں گے اور جو ہمارے شہروں اور قصبوں سے چند کلومیٹر فاصلے کی دنیا کے مسائل ہی نہیں ہیں۔

۵۔ بہت بڑی حد تک یہ مدرسانہ ضرورت ہیں۔ ان کے بارے میں بحث وتمحیص ہوتی رہنی چاہیے لیکن یہ مسائل ہمارے سماج کے مخصوص مسائل کے ساتھ متعلق Relevant نہیں ہیں اور پھر یہ سوال کہ ہمارے سماج کے لیے کیا ضروری ہے، وہ میرے گذشتہ جوابات میں

پوری صراحت کے ساتھ موجود ہے۔

۶۔ ہمارے یہاں روایتی مکتب فکر، ترقی پسندانہ مکتب فکر، جدید مکتب فکر اور ادب پوسٹ ماڈرنزم جس کے اطلاقی نمونے سامنے نہیں آ پائے، سوائے چند نمونوں کے جو صرف ایک شعر کے ایک سے زیادہ تشریحات پر مشتمل ہے جیسے کہ ڈاکٹر مغنی تبسم کی کتاب "تحسین شعر" سے عیاں ہیں۔ میرا خیال ہے کہ سماجی، معاشی اور سیاسی تناظر میں ادب پاروں کی تفہیم جو ایک طرح Inter-disciplilinary فریضہ ہے، سب سے اہم اور موزوں مکتب فکر ہے اور یہ کس طرح ممکن ہے کہ ہم زندگی کے ہر شعبے میں سماجی، معاشی اور سیاسی فکر سے کام لیں اور صرف ادب اور فنونِ لطیفہ کو اس تناظر سے محروم کر دیں۔ اگر ایسا ہوا تو یہ بڑی حد تک نامناسب فیصلہ ہوگا۔ البتہ یہ شرط کہ ادبی تخلیقات بنیادی طور پر ادب کی کسوٹی پر پورا اتریں، صحیح خیال ہے خواہ یہ کسی بھی مکتب فکر کی طرف سے پیش کی جائے۔

ناصر عباس نیر:

۱۔ میری نظر میں موجودہ اردو تنقید کے اہم قضیے وہ ہیں جو ماسبق اردو تنقید میں نہیں تھے یا جن کے بارے میں ثانی الذکر نے ایک مختلف موقف اختیار کیا تھا۔ گویا موجودہ اردو تنقید ماقبل تنقید سے کہیں انحراف کرتی ہے، کہیں انقطاع اور کہیں اس کی توسیع وتقلیب کرتی ہے۔ مثلاً ماسبق اردو تنقید کا موقف تھا کہ ادب ذات کا اظہار ہے مگر موجودہ تنقید اس موقف کو ہی تحلیل کرتی ہے۔ جسے ذات سمجھا جاتا رہا ہے، وہ بڑی حد تک ثقافتی تشکیل (Cultural Construction) ہے۔ فرد کا اپنے بارے میں، اپنی ذات کے بارے میں تصور خود اس کا وضع کردہ نہیں ہے بلکہ یہ تصور ان Discursive حدود کے اندر قائم کیا جا سکتا ہے جو ثقافت نے کھینچ رکھی ہیں، لہٰذا ادب میں ذات کا نہیں ثقافتی تشکیلات کا اظہار ہوتا ہے۔ اگر ایسا ہے تو ادب کا مطالعہ ایک فرد کے تجربے کے طور پر نہیں کرنا چاہیے بلکہ ادب کے تجزیے میں ان ثقافتی حدود کو دریافت کرنا چاہیے جن کے اندر تخلیقی تجربہ واقع ہوتا ہے۔ یہ موقف ماسبق اردو تنقید سے انحراف وانقطاع سے عبارت ہے۔

ماسبق تنقید (ہیئتی تنقید) متن کو خود مختار گردانتی تھی مگر موجودہ تنقید اسے واہمہ خیال کرتی ہے۔ متن کو خود مختار سمجھنے کا مطلب یہ ہے کہ متن جن اجزا کا کل ہے اور ان اجزا کی تنظیم کے

لیے جوضوابط ہیں وہ کہیں سے مستعار نہیں ہیں۔ متن کسی طرح بھی خود سے باہر کی اشیا اور حقائق پر منحصر نہیں ہے۔ موجودہ تنقید متن کے اس تصور کو منسوخ کرتی ہے، یہ دلیل دے کر کہ متن ایک لسانی اور ثقافتی تشکیل ہے۔ متن کے اندر متعدد لسانی عوامل اور ثقافتی حکمت عملیاں کارفرما ہوتی ہیں۔ یوں متن کے عناصر دراصل مستعار ہیں، دیگر ادبی اور ثقافتی متون سے۔ ایک متن کے اندر کئی متون باہم ٹکرا رہے ہوتے ہیں اور بے شکل ہو رہے ہوتے ہیں۔ اس طور دیکھیں تو موجودہ تنقید، ہیئتی تنقید کی طرح ہی متن اساس ہے مگر یہ متن کے ہیئتی وخود مختار تصور کی تقلیب وتوسیع کرتی ہے۔

۲۔ موجودہ تنقید کے معیارات ہیئتی تنقید کے پیراڈائم سے کتنے مختلف ہیں، ان کی طرف اشارہ پہلے سوال کے جواب میں کیا جاچکا ہے۔ موجودہ تنقید مارکسی تنقید (بالخصوص کلاسیکی مارکسی تنقید) سے بھی مختلف پیراڈائم کی علم بردار ہے۔ کلاسیکی مارکسی تنقید ادب کو اس حقیقت کا ترجمان قرار دیتی ہے جو باہر موجود ہے۔ اصل میں اس تنقید کا زور دو باتوں پر ہے۔ ایک یہ کہ ہیئت اور مواد دو اکائیاں ہیں۔ مواد پہلے اور باہر موجود ہے۔ ہیئت اسے پیش کرنے پر مامور ہے۔ دوسری بات یہ کہ مواد یا باہر وجود رکھنے والی حقیقت ایک مادی، سماجی اور تاریخی حقیقت ہے جو جدلیات پر استوار ہے جب کہ موجودہ تنقید نہ تو مواد کو ہیئت سے الگ قرار دیتی ہے (ہیئتی تنقید کی مانند) اور نہ حقیقت کو محض جدلیاتی رشتوں سے عبارت سمجھتی ہے۔ اس کا موقف ہے کہ حقیقت دراصل ایک ہیئت ہے۔ یعنی ادبی متن کسی آزادانہ خود مکتفی حقیقت کا عکاس نہیں، بلکہ حقیقت متن کے ذریعے تشکیل ہوتی ہے۔ نو مارکسیت اور نوتاریخیت نے اس زاویہ نظر کو بہ طور خاص اختیار کیا ہے اور کہا ہے کہ متن آئیڈیالوجیکل ضرور ہوتا ہے مگر یہ آئیڈیالوجی متن سے باہر آزاد حالت میں موجود نہیں ہوتی بلکہ متن کے اندر لکھی ہوتی ہے۔ یہ ایک نازک نکتہ ہے جسے کلاسیکل مارکسی تنقید گرفت میں نہیں لے سکی تھی۔ اردو میں چوں کہ ابھی تک کرسٹوفر کاڈویل اور جارج لوکاچ کا مارکسی تنقید ماڈل ہی Valid سمجھا جاتا ہے، اس لیے یہ بات بہت سوں کے پلے نہیں پڑ رہی کہ حقیقت متن کے ذریعے اور متن کے اندر قائم ہوتی ہے اور آئیڈیالوجی متن سے الگ اور باہر وجود نہیں رکھتی۔

۳۔ یہ دعویٰ بڑی حد تک سچائی پر مبنی ہے۔ سوال یہ ہے کہ اس دعوے کی سچائی کو ثابت کیسے کیا جائے؟ ظاہر ہے دلائل اور مشاہدے کے ذریعے ہی کسی دعوے کے جھوٹے یا سچے ہونے کو ثابت کیا جاسکتا ہے۔ اس ضمن میں بعض دلائل اوپر دیے جاچکے ہیں اور یہ بات بھی ہمارے مشاہدے میں ہے کہ ہیئتی اور مارکسی تنقید سے زیادہ مابعد جدید تنقید علمی، ادبی اور اکیڈمک حلقوں میں زیر بحث ہے۔ موضوع میں اگر عصری موزونیت نہ ہوتو اسے زیادہ دیر تک اور بڑے پیمانے پر زیر بحث رکھنا ممکن نہیں ہوتا۔ لہٰذا یہ بات قبول کر لینی چاہیے کہ ہیئتی اور کلاسیکی مارکسی تنقید اپنا برا بھلا اثر دکھا چکیں اب دیگر تنقیدی حربوں کو اپنا اثر آزمانے کی اجازت اور آزادی ہونی چاہیے۔

۴۔ اس کے لیے پہلے یہ دیکھنا چاہیے کہ تازہ تنقیدی مباحث کی جڑیں کہاں ہیں؟ اور پھر یہ جانچنے کی ضرورت ہے کہ نظری مسائل پر مرتکز ہوکر تنقید (اور ادب) کو حاصل کیا ہوا ہے؟ تو اس ضمن میں عرض ہے کہ تازہ مباحث کی جڑیں ساختیات اور پس ساختیات میں ہیں اور نظری مسائل (بلکہ تھیوری کہنا چاہیے) کو موجودہ اہمیت ساختیات سے ملنا شروع ہوئی ہے۔ ساختیات خود ایک تھیوری ہے جو آرٹ کے براہِ راست تجزیے سے حاصل نہیں ہوئی مگر آرٹ کو سمجھنے کا ایک نیا نظری زاویہ ضرور دیتی ہے۔ (اس بات پر کافی بحث ہو چکی ہے کہ آرٹ کے بطن سے جنم نہ لینے کے باوجود ساختیات کیوں کر آرٹ کی تفہیم میں معاون ہے) پس ساختیات میں ادب کی تفہیم اور تجزیے میں کارآمد متعدد نظری زاویے جیسے ڈی کنسٹرکشن، نو مارکسیت، نو تاریخیت، تانیثی تنقید، مابعد نوآبادیاتی تنقید وغیرہ شامل ہیں۔

اکثر لوگوں کا خیال بلکہ اعتراض ہے کہ تھیوری ادب سے دوری پر منتج ہوتی ہے، لہٰذا تھیوری غیر ضروری ہی نہیں بلکہ مضر بھی ہے۔ یہ اعتراض کچھ تو غلط فہمی کا نتیجہ ہے اور کچھ طرزِ کہن پر اڑے رہنے کی خواہش کا شاخسانہ ہے۔ یہ سراسر غلط فہمی ہے کہ تھیوری ادب سے دور اور غیر متعلق ہو جاتی ہے۔ اصل میں بیش تر لوگ تنقید سے مراد کسی ایک فن پارے کا تجزیاتی مطالعہ لیتے ہیں۔ بلاشبہ یہ تنقید ہے مگر اسے بھی تنقید ہی کہا جائے گا جو کسی ایک اور مخصوص متن کی بجائے عمومی طور پر متن اور اس کے داخلی نظام سے متعلق کوئی نظریہ وضع کرتی ہے اور حقیقت یہ ہے کہ جب کسی خاص متن کا مطالعہ کیا جاتا ہے تو اس کی کوئی نہ کوئی نظری بنیاد

لازماً ہوتی ہے اور نظری بنیاد تھیوری فراہم کرتی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اس کا احساس نہ ہو! لہٰذا اصولی طور پر تھیوری کو اہمیت ہی نہیں اولیت بھی حاصل ہے۔ اگر تھیوری سے بے اعتنائی برتی جائے تو اس کا صاف مطلب یہ ہے کہ ادب جیسی علامتی حقیقت کے مطالعے کے لیے کسی ایک نظریہ پر قناعت کی جارہی ہے۔ ظاہر ہے یہ صورتِ حال ادب کے حق میں ہرگز مفید نہیں ہے۔ تھیوری ہر رائج اور بزعم خویش مستحکم نظریے کی بنیادوں کو چیلنج کرتی ہے۔ یعنی اگر کوئی تنقیدی نظریہ یہ دعویٰ کرتا ہے کہ فقط وہی ادب کے تجزیے اور تعین قدر کا حق اور اختیار رکھتا ہے تو تھیوری اس دعوے کی صداقت کو چیلنج کرے گی اور یہ دکھانے کی کوشش کرے گی کہ کوئی دوسرا نظریہ بھی اتنا ہی اہم ہونے کا دعویٰ کرسکتا ہے۔ اس طور تھیوری مسلسل فکر بے داری کا سامان کرتی ہے اور ''مسلسل فکری بے داری'' چوں کہ اس Stablity کو تہ و بالا رکھتی ہے جو کسی ایک نظریے یا زاویہ نظر کی اجارہ داری کا دوسرا نام ہے، اسی لیے کیوں کہ یہ بے داری وحشت میں مبتلا رکھتی ہے، خاص طور پر انھیں جو اپنی رائے یا نظریے کو حتمی سمجھنے کے زعم میں مبتلا ہوتے ہیں۔

۵۔ اس میں شک نہیں کہ مابعد جدید تنقیدی نظریات مغرب میں پیدا ہوئے ہیں مگر دیکھنے اور سوچنے والی بات یہ ہے کہ تنقیدی نظریات سے ان کا ثقافتی پس منظر کس حد تک چپکا ہوتا ہے؟ یہ سوال اٹھانے کی ضرورت اس لیے پیش آئی ہے کہ ہمارے ہاں جب بھی کسی نئے تنقیدی نظریے کا شہرہ ہورہا ہوتا ہے ہمیں اپنے ثقافتی بچاؤ کی فکر لاحق ہوجاتی ہے۔ کیا ہماری ثقافت اتنی نازک ہے کہ ذرا سے نئے خیال کی آنچ سے اس کے تڑخنے کا خطرہ ہو؟ اصل بات یہ ہے کہ ثقافت نازک نہیں، ثقافت سے متعلق ہمارے تصورات نازک ہیں اور شاید اس لیے نازک ہیں کہ یہ تو آبادیاتی نظام کی سختیاں جھیل کر پلے بڑھے ہیں۔ نئے نظریات پر بحث مباحث سے ایک نفسیاتی خوف وابستہ کرنے میں ہمارے ترقی پسند دوست بھی شامل ہیں جو ہر عالمی اور تنقیدی نظریے کو (جسے مغرب نے پیش کیا ہو) مغربی سامراجی سازش کا حصہ قرار دیتے ہیں اور ان لوگوں کو اس سازش میں شریک Declare کرنے میں ذرا نہیں جھجکتے جو نئے نظریات پر گفتگو کرتے ہیں۔ بہرکیف پہلے ذہن کو خوف سے آزاد کرنا اور ثقافت سے متعلق نام نہاد نازک مزاجی کو ترک کرنا ضروری

ہے۔ کھلے دل اور کھلے ذہن کے ساتھ نئے نظریات کا مطالعہ اور تجزیہ کرنا چاہیے۔اس کے بعد ہی یہ طے کیا جاسکتا ہے کہ یہ نظریات ہماری صورتِ حال کو سمجھنے یا بدلنے میں کس حد تک معاون ثابت ہوسکتے ہیں۔ ویسے مابعدجدید مقامیت پر زور دیتی ہے۔ وہ ہر صورت حال کو منفرد، خصوصی اور مقامی قرار دیتی ہے۔اسے سمجھنے کا کوئی مخصوص فارمولا نہیں دیتی۔ فارمولا سازی مابعدجدیدیت کی سرشت میں ہی نہیں۔لہٰذا مابعدجدیدیت کو قبول کرنے کا مطلب کوئی مخصوص نظریاتی پیکیج قبول کرنا اور اسے اپنی ثقافتی ادبی صورتِ حال پر مسلط کرنا نہیں بلکہ ایک مخصوص ''فکری مزاج'' کو قبول کرنا ہے جو کسی بھی ثقافتی مظہر اور متن کو کسی انوکھے اور منفرد زاویے سے سمجھنے کی روش سے عبارت ہے۔اس فکری مزاج کے تحت بعض نظریات ضرور سامنے آئے ہیں (جیسے ڈی کنسٹرکشن) جو ہر معنی، نظریے (اور عقیدے) کی آخرانفی کردیتے اور اس عمل کو ''آزاد کھیل'' قرار دیتے ہیں مگر یہ خود کو حتمی قرار نہیں دیتے۔اس فکری مزاج میں جو آزادی اور مسلمات کو توڑ ڈالنے کی جو بے خوفی ہے وہ ہمارے لیے قابل قبول ہونے کا امکان رکھتی ہے کہ اس طور ہم اپنی مقامی صورتِ حال کو خود اپنے زاویہ نظر سے سمجھ سکتے ہیں۔ ویسے یہ مشکل کام ہے کہ ہمیں اس صورت میں کوئی بنا بنایا فارمولا دستیاب نہیں ہوگا اور ہم بحیثیت مجموعی بنے بنائے نظریات اور فارمولوں کے تحت زندگی گزارنے اور زندگی کی تفہیم کے عادی ہیں۔

۹۔ ایک سے زائد تنقیدی نظریات اس لیے وضع اور رائج ہوتے ہیں کہ ایک نظریہ ادبی متن کی سب جہات کو روشن کرنے سے قاصر ہوتا ہے یا پھر وہ بعض متون کی تفہیم میں معاون ہوتا ہے اور بعض کے تجزیے کا اہل نہیں ہوتا ،لہٰذا یہ کہنا نامناسب ہوگا کہ عمومی طور پر ادب کے لیے اور خصوصی طور پر موجود ادب کے لیے کوئی ایک خاص تنقیدی نظریہ مفید اور کارگر ہے۔ نو تاریخیت اگر ادب کی تاریخی جہات اور تاریخ کی علامتی جہات کو سمجھنے میں معاون ہے تو تانیثی تنقید مرد تخلیق کاروں کے تصورِ زن اور عورت کے حقیقی سیلف کی تفہیم میں مددگار ہے۔اسی طرح نومارکسیت ادبی متن کی ان آئیڈیالوجیکل جہات کو منور کرتی ہے جو متن میں ان کہی کی صورت موجود ہیں۔ لہٰذا امتزاجی تنقیدی رویے کو قبول کرنا مناسب ہے جو پہلے ہر نظریہ کی مخصوص جہت کا شعور حاصل کرتا اور پھر مختلف نظریات کی ہم آہنگی کی تدبیر

کرتا ہے، جس کے نتیجے میں متن کی ایک سے زاید جہات کو نہ صرف منور کرنا ممکن ہوتا ہے بلکہ اس روش کا بھی قلع قمع ہوتا ہے جو بعض متون کو اس لیے مسترد کرتی ہے کہ وہ کسی مخصوص نظریے کی رو سے سمجھ میں نہیں آئے۔

رفیق سندیلوی:

۱۔ تنقید سوالوں اور قضیوں سے مبرا نہیں ہوتی۔ البتہ ہر زمانے میں قضیوں اور سوالوں کی نوعیت اور سطح بدلتی رہتی ہے۔ یوں آگہی کے اندر نئی آگہی جنم لیتی ہے اور نمو کا سلسلہ قائم رہتا ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو تنقید ایک ہی نقطہ پر رکی رہتی۔ موجودہ اردو تنقید کا منظر نامہ اگر ماقبل تنقید سے مختلف و متنوع اور وسیع و منقلب نظر آرہا ہے تو اس کے عقب میں آگہی اور نمو کی یہی قوت کارفرما ہے۔ اب تنقید سیدھا سادھا معاملہ نہیں رہی۔ یہ ایک مشکل ڈسپلن ہے۔ متن میں معنی کے سائے پورے ادب اور پوری ثقافت کے رموزی نظام میں پھیلے ہوئے ہوتے ہیں۔ اس لیے تنقید کو اپنے طریقہ ادراکیت سے متنوع و منظم ہونے کا احساس دلانا ہوتا ہے اور فن پارے کے جمالیاتی اثر کے راز کو بھی اسی وسیلے سے آشکار کرنا ہوتا ہے۔ میرے خیال میں ساختیات کا یہ داعیہ کہ ادبی تحریر بین المتونیت کے زیر اثر وضع ہوتی ہے، اسے اختراعیت اور مطلقیت کا نمونہ نہیں کہا جا سکتا، وہ بنیادی قضیہ ہے جس نے موجودہ تنقید اور ماقبل تنقید کے مابین خطِ امتیاز کھینچ دیا ہے۔ اب متن مصنف کی زمین نہیں ہوتا کہ وہ جس طرح کی فصل اگانا چاہے، اگا لے۔ اب لکھنے والا متن کو پیدا نہیں کرتا متن کے ہمراہ پیدا ہوتا ہے۔ متن از خود منکشف نہیں ہو سکتا۔ متن اور متن ساز دونوں ایک دوسرے کے امکانات کے اندر عمل آرا ہوتے ہیں۔ اسی طرح متن اور متن کا قاری بھی ایک دوسرے کی کیفیات کے اشتراک و تفاعل سے قرأت کے عمل کو انجام دیتے ہیں۔

ساختیات و پس ساختیات سے قبل اردو تنقید اقداری و نفسیاتی لکیر پر گامزن رہنا پسند کرتی تھی۔ فن پارے کی ہیئتی و وجودی حیثیت کو اہمیت دیتی تھی، لیکن جب تنقید کو سوسیور کے لسانی ماڈل کے تحت زبان کے افتراقی نظام کا شعور حاصل ہوا تو الفاظ کے ذریعے صداقت کی ترسیل پر سوالیہ نشان لگ گیا۔ زبان کی غیر شفافیت اور ساخت کے گرہ در گرہ تعلق کے نظریے نے ثقافت کو فرد اور تاریخ پر تقدم دے دیا، فن پارے کی قرأت کا طریقہ ہی بدل

گیا۔ فنکار جو اپنی اکبری تحریر پر ناز کرتا تھا اور اسے کلہم اپنے باطن کی تشکیل گردانتا تھا، اسے جب یہ معلوم ہوا کہ لسانی اور ثقافتی قوت کس کس انداز میں متن کو وضع کرتی ہے تو اس کی حیرانی دیدنی تھی۔ یہاں مجھے اپنے ہی کچھ اشعار یاد آ رہے ہیں:

ہر ایک بُعد میں اک اور بُعد شامل ہے　　یہاں کوئی نہیں جس کی نگاہ کامل ہے
اے میری اکبری تحریر خود پہ ناز نہ کر　　میں تجھ میں ہوں تو کوئی اور مجھ میں شامل ہے
کسی تعلق شے کے سبب ہی ہر شے میں　　عجب طرح کی چمک ہے عجیب جھلمل ہے
نظر جو درزِ بدن سے نکل کے مجھ پر رُکی　　کچھ اس میں دھوپ ہے کچھ اس میں گرد شامل ہے

میری نظر میں موجودہ اردو تنقید کی پہچان اس قضیے میں ہے۔ یہی وہ قضیہ ہے جس سے Creation اور Production کی بحث چلی۔ روایتی نقاد پریشان ہو جاتا ہے کہ کیا فنکار ثقافتی تشکیلی یا لسانی ساخت کے تابع ہوتا ہے یا اس کی قوت کے آگے بے بس ہوتا ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ فن کار کا تفاعل لسانی ثقافتی منبع سے جڑا ہوتا ہے جس کے تحت تخلیق کا تقلیمی آہنگ وجود میں آتا ہے۔ فنکار دال اور مدلول کو زبردستی نہیں جوڑتا، اپنے ارادے یا ابلاغ کی خواہش کے تحت فن پارے کو اپنی مرضی کا ملبوس معنی فراہم نہیں کرتا یا اسے مصدقہ طور پر بامعنی بنا کر پیش نہیں کرتا، بلکہ وجدان والقا، تصور وتمثال اور جمال واسرار کے سہارے صناعی کا مظاہرہ کرتا ہے اور ذہنی انہماک اور حسی مشغولیت سے اسے ایک منفرد حیثیت دینے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ منفرد ہونے کا مطلب یہ نہیں کہ فن پارہ بین المتونیت سے کٹ کر کسی خلا میں وضع ہوا بلکہ یہ مطلب ہے کہ وہ بین المتونیت کے عمیق رموز کی آگہی کی منزل پر وجود میں آیا، یعنی وہ متحرک ومنقلب ہو کر خود کو انوکھی شکل دینے کے قابل ہو گیا۔ فن پارے کی انوکھی شکل مصنف کی شعریات فہمی پر دال ہوتی ہے یا شعریات کو وسعت دینے کی قابلیت کا ثبوت ہوتی ہے۔ جسے پہلے Originality سے موسوم کر دیا جاتا تھا، ورنہ حقیقت یہ ہے کہ فن پارہ مکمل طور پر خود مکتفیت کا حامل ہو ہی نہیں سکتا۔ البتہ سٹرکچرنگ کا عمل ایک خود مکتفی زبان یا اسلوب کا احساس ضرور دلاتا ہے جس کے ریشے مصنف کی ذاتی اور محض مائتھالوجی کے اندر پیوست ہوتے ہیں۔ آج کا نقاد قرأت کرتے ہوئے تنقید کے انہی قضیوں سے نبرد آزما رہتا ہے۔ وہ معنی کی اختراعی حیثیت پر بضد نہیں

ہوتا، فن کار کے اندازِ اسلوب، ادب کی بین المتونیت اور ثقافتی نشانات کے اندر مطالعے کی بساط بچھاتا ہے اور معنی کی سیمابیت کا نظارہ کرتا ہے۔

۲۔ تنقید میں پیراڈائم یعنی مطالعہ ادب کے طریقے بدلتے اور توسیع پاتے رہے ہیں۔ پیراڈائم دراصل ایک پیٹرن، مثال یا ماڈل ہوتا ہے جو بطور ایک ادبی منہاج کے اپنی مشابہتوں کی طرف اشارہ کناں رہتا ہے۔ اردو میں مارکسی تنقید اور ہیئتی تنقید کے پیراڈائم بالکل فنا نہیں ہوئے۔ طرزِ کہن کی سطح پر روایتی مارکسی تنقید اور آئین نو کی سطح پر ہیئتی تنقید عمل پیرا نظر آتی ہے۔ مگر فضا صاف بتا رہی ہے کہ نئی تھیوری کے مباحث نے موجودہ اردو تنقید کو ادب کی تفہیم اور تعبیر و تجزیے کے لیے ایک نئے پیراڈائم کی طرف موڑ دیا ہے۔ ہیئتی تنقید نے، جو نئی تنقید اور روسی ہیئت پسند تنقید پر مبنی اور جدیدیت سے منسلک ہے توسیع و تغیر کو قبول کیا ہے۔ مگر افسوس کہ اردو کے مارکسی نقادوں اور ان کے حامیوں نے اپنے اندر کوئی خاص تبدیلی پیدا نہیں کی۔ وہ ابھی تک ہیئت پر مواد کو ترجیح دیتے ہیں۔ متن کو بالائی سطح کے سماجی اور تاریخی تناظر میں قید رکھتے ہیں۔ اقتصاد اور سیاست کو ثقافتی نظام کے کُل سے کاٹ کر دیکھتے ہیں۔ تاریخ کے سکون و ظاہر پر تو ان کی نظر جاتی ہے، تاریخ کے تحرک و غیاب پر ان کی نظر نہیں جاتی۔ وہ طے شدہ منطق کے اسیر ہیں۔ ان کے تخیل کا محدود نظام اس منطق کو عبور نہیں کر پاتا۔ جارج لوکاچ کی غلط تعبیر کی تقلید میں مارکس ان پر بند ہو گیا ہے۔ سماجی حقیقت نگاری ان کے لیے ایک بت بن کر رہ گئی ہے۔ حالاں کہ کشادہ مارکسیت کی حدیں ساختیات و پسِ ساختیات سے آملی ہیں۔ روس سے باہر کے مارکسی نقادوں نے مارکس کے کانِ بصیرت میں متعدد کھڑکیاں کھول دی ہیں۔ رولاں بارتھ اور دریدا نے کئی مارکسی اصطلاحوں کو نیا تناظر عطا کر دیا ہے۔ اب نو مارکسی نقاد فن پارے کو نظریے اور منشور کی محبوس محصور قسم کے معاشی ماحول کی پیش کش کا ذریعہ نہیں سمجھتے۔ وہ جان گئے ہیں کہ ثقافتی نظام میں نظریے کے خلاف جنگ بھی ہوتی ہے اور یہ کہ نظریہ بذاتِ خود تضادات و افتراقات میں گتھا ہوا ہوتا ہے اور اسی باعث اسے کسی سماجی طبقے کا راست مظہر نہیں کہا جا سکتا۔ یہ ایک اسطورہ کی مثل ہوتا ہے جس میں سماجی عقائد کو حقیقت کے التباس کے طور پر برتا جاتا ہے۔ آئیڈیالوجی خود کو انسانی زندگی کے عکس کا درجہ دے کر فرضی تقسیم اور جعلی تحدیدات میں کس

طرح اسیر کردیتی ہے، ہمارے ترقی پسندوں نے اس پر غور ہی نہیں کیا، ان کے ہاں نظریے اور آئیڈیالوجی کی بحث کو کبھی گہرائی اور باریک بینی کے ساتھ ثقافت اور ادب کے مشترکہ اور وسیع تر تفاعل کے اندر رکھ کر زیر بحث ہی نہیں لایا گیا اور ایسا نئی تھیوری اور ادب کے بدلتے ہوئے پیراڈائم سے دوری کے سبب ہوا ہے۔ تھیوڈوراڈورنو اور لوسیئن گولڈن من نے مارکس کی تشریح نو کر کے ساختیات اور مارکسیت کے درمیان جو اشتراک پیدا کیا ہے۔ لوئی التھیوسے نے ژاک لاکان کی مرکز گریز نفسیاتی تحلیل ار مارکس کی جدلیات کو ملا کر جو مطالعہ پیش کیا ہے، گرامسکی نے Hegemony کی جال نما مغالطوں اور مفروضوں کی تھیوری اور مشل فوکو نے علم اور قوت کی مشترکہ عمل آرائی کی تھیوری سے جو ذہنی ہلچل پیدا کی ہے، پیئر ماشیرے اور ٹیری ایگلٹن نے ادب اور سماج کے منطقوں میں کارفرما آئیڈیالوجی کی متغیرہ شکلوں کو جس طرح پسِ ساختیات کی روشنی میں نشان زد کیا ہے، اردو کے ادعائیت پسند مارکسی نقادوں نے اس سے کوئی فائدہ نہیں اٹھایا۔ مجھے تو یوں لگتا ہے کہ ان کی رسائی اینگلو امریکی تنقید کے معارف تک بھی ڈھنگ سے نہیں ہو سکی جس کے بنیادی مفروضوں کو تھیوری کے تنوعات نے ہلا کر رکھ دیا ہے۔ ادبی تھیوری کی ناگزیریت مسلم ہے۔ اس لیے کہ وہ عصری تھیوریاں جو سماجیاتی اور بشریاتی میدانوں میں اپنا اثر و رسوخ بنائے ہوئے ہیں، بے حد متنوع اور سوال انگیز ہیں۔ ان کا سامنا کیے بغیر ادب اور زندگی کے باہمی رشتوں کو سمجھا ہی نہیں جا سکتا۔ نارتھ روپ فرائی نے تھیوری کو تنقید کا صحیفہ مانا ہے۔ ٹیری ایگلٹن نے تعبیر ادب کے حوالے سے اسی حیات بخش آگہی کا بدل قرار دیا ہے۔ حتیٰ کہ ادبی تھیوری کے مخالفین بھی اس کی تشکیلی حیثیت کو تسلیم کرتے ہیں۔ اسے درسی ضرورت یا مغرب کا ایجنڈا کہہ کر نہیں ٹالا جا سکتا۔ دنیائے انسانی میں علوم جس بحران، تصادم اور کایا پلٹ کی زد پر ہیں اور مسلمات کی دیواریں جس طرح کھوکھلی ہو کر گر رہی ہیں، اس تناظر میں تھیوری سے خوف زدہ ہونے کے بجائے دائرہ تفہیم میں داخل ہو کر اس پر سوالات قائم کرنے ضروری ہیں۔ موجودہ اردو تنقید کے پیراڈائم جس امتزاج کا مطالبہ کرر ہے ہیں، ہمارے عہد کے وسیع النظر ترقی پسند اور جدید ناقدوں کی بصیرت اس سے زیادہ دیر تک غافل نہیں رہ سکتی۔ اصلاً Sign کے تصور کو سمجھنے کی ضرورت ہے جو استقرار کے

بجائے اضطراب کا حامل ہے۔ منضبط نہیں بلکہ غیر منضبط ہے یعنی stable نہیں Unstable ہے۔ جس طرح ایک اینٹ کے سرکنے سے ساری اینٹیں سرکنے لگتی ہیں اسی طرح Sign کے تصور کے بدلنے سے پورا تناظر ہی بدل گیا ہے اور ادب کے ثقافتی کوڈ اور کوائف کے مطالعے میں ثقافت کی آئیڈیالوجیکل اور سٹرکچرل جہت بھی ابھر آئی ہے۔ یہی وہ نکتہ ہے جو ترقی پسند اور جدیدیت کے حامل نقادوں اور تخلیق کاروں کو مابعد جدید منظرنامے سے جوڑ سکتا ہے۔

۳۔ ترقی پسند و جدید تنقید میں اتنی قوت نہیں رہی کہ وہ خود کو ادبی منظرنامے پر حاوی رکھ سکے۔ وقت کے ساتھ ساتھ اس کے موثر اور قابل دخیل اجزا تنقید کی مابعد جدید آگہی میں تحلیل ہو گئے ہیں۔ جو کچھ بچ رہا ہے اگر بعض حضرات اسے کسی مکتبہ فکر کے طور پر منجمد رکھنے کے آرزومند ہیں تو در حقیقت وہ اصول تغیر سے انحراف کر رہے ہیں۔ کسی تنقیدی ڈسپلن یا طریقہ نقد کے بے دخل یا غیر موثر ہو جانے کا یہ مطلب ہوتا ہے کہ اس کی آگہی کا زور ٹوٹ گیا یا اطراف میں آگہی کا میدان وسیع ہو گیا۔ ضروری نہیں کہ جدیدیت کے اکمل یا مضمحل ہو جانے کے بعد ہی مابعد جدیدیت کی بات کی جائے۔ بات شروع ہی اس وقت ہوتی ہے جب اس کا جواز پیدا ہو جاتا ہے۔ زمانی سطح پر جدیدیت اور مابعد جدیدیت کی رخصت و آمد کا تعین دو طرفہ شاہراہ کی صورت میں نہیں ہو سکتا۔ آگہی کے دائرے ایک دوسرے میں ضم ہوتے ہیں۔ یہ کہنے کے بجائے کہ ابھی جدیدیت بھی پوری طرح نہیں آئی کہ یہ کہنا زیادہ صائب ہوگا کہ ابھی مابعد جدیدیت پوری طرح نہیں آئی۔ جدیدیت کے اثرات بھی موجود ہیں اور مابعد جدیدیت کے ساتھ مکالمہ بھی جاری ہے۔ خود اختلافی اور پردہ داری کے وہ عناصر جو جدیدیت کی تہ میں پوشیدہ تھے، اب سطح پر آرہے ہیں کہ ایک فطری جدلیات کے تحت ان کا تجزیہ بھی ہو رہا ہے۔ یہی تجزیہ ہماری ادبی حسیت، آدرشی تصور اور موضوع کی مرکزیت میں تبدیلی لا رہا ہے۔ اسی تبدیلی سے نئے پیراڈائم کا اندازہ ہوتا ہے۔ موجود تنقید کا رخ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے انقطاع و اتصال کی تفہیم کی طرف کھلا ہوا ہے۔

۴۔ تازہ تنقیدی مباحث میں نظری مسائل کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ نظری مسائل سے مراد ادبی تھیوری ہے جس میں ساختیات بھی شامل ہے اور پس ساختیات بھی۔ اس کا

ایک جواز تو اس کے مزاج کا Cognitive یا وقوفی ہونا ہے۔ روایتی تھیوری میں فلسفے کی نظری تحدیدات کو علمیاتی منہاج کے طور پر الگ الگ برتا جاتا ہے جب کہ تنقیدی تھیوری ان تحدیدات کو مسمار کر کے وقوف کی کشادگی پر اصرار کرتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ تھیوری یا تنقید کے پس ساختیاتی زاویوں کی نظری اور اطلاقی صورت کیا ہے؟ بلاشبہ گذشتہ دو دہائیوں سے تھیوری پر گفتگو جاری ہے اور اطلاقی سطح پر اس کی مجموعی آگہی سے فائدہ بھی اٹھایا جارہا ہے لیکن میرا خیال ہے کہ ہماری علمیاتی صورتِ حال کے پیشِ نظر ابھی تھیوری کی بحث کو مزید عمیق میں جا کر کھولنے کی ضرورت ہے۔ خاص طور پر نو مارکسیت، نو تاریخیت، تانیثیت اور مابعد نوآبادیات جیسے پس ساختیاتی نظریات کو زیادہ مس کیا جانا چاہیے تاکہ آئیڈیالوجی، اقتصاد، تاریخ، سماج اور سماج کے اندر رچے بسے ہوئے اشرافی اور مرکز مائل تصورات کی تمام فریب کارانہ شکلیں نمایاں ہو جائیں اور جب ہم اطلاقی طور پر ادب کے تجزیے کی طرف رجوع کریں تو کسی فن پارے کے غیر ادبی اور ادبی ہونے کے ادراک سے غافل نہ رہ سکیں۔ دیکھیے غیر ادبی متن جدیدیوں کے ہاں بھی موجود ہے جو فیشن کے طور پر پروان چڑھا اور ترقی پسندوں کے ہاں بھی موجود ہے جو سیاست کی متابعت اور صحافت کی روداد نگاری ثابت ہوا۔ کلچر مطالعات میں جب ہر قسم کے متون کو تہذیبی یا ثقافتی متون کے زمرے میں رکھا جارہا ہو تو نظریاتی اور غیر نظریاتی ہونے سے کوئی فرق نہیں پڑتا مگر کیا ہر قسم کا متن بشمول نظریاتی و غیر نظریاتی متن، ادب ہو سکتا ہے۔ ہرگز نہیں، کیوں کہ اس میں عقل اور وجدان کی وہ کثیر الصوتیت اور تہ نشیں حرکیت نہیں ہوتی جو ادب کو ادب بناتی ہے اور اسے دیگر متون کی Pragmatic سطح سے بلند کرتی ہے۔ ہر چند کہ ادب کی تشکیل پذیری میں وسیع و عمیق ثقافتی ماحول ہی کارفرما ہوتا ہے۔ مگر ساری بات اتصال و آمیزش کے اس درجے کی ہوتی ہے جہاں ادب تہذیبی یا ثقافتی متون میں شامل ہو کر بھی اور ان کے اجزا کو استعمال کر کے بھی ان سے رفیع تر ہو جاتا ہے۔ اہاب حسن نے اسے ادب کی ''بدمعاش قوت'' کا نام دیا ہے۔ غور کریں تو غیر ادبی اور ادبی ہونے میں وہی فرق ہوتا ہے جو دکھانے اور مظاہرہ کرنے میں ہوتا ہے جو انفراسٹرکچر اور سپر سٹرکچر میں ہوتا ہے۔ فن پارہ جگہ گھیرنے والا منجمد مواد نہیں ہوتا، جہات میں گردش کرنے والا متن ہوتا ہے۔ متن کی اسی گردش کے

باعث تھیوری اہم ہو جاتی ہے۔ ترقی پسند مارکسی نقاد ذرا آگے بڑھیں تو تھیوری ارتقائے فہم کا سامان پیدا کر کے ان کو ادب کے اصل منصب سے آشنا کرسکتی ہے۔ سیاسی اور معاشی مسائل یا پانی، بجلی، سوئی گیس، روزگار، انکم ٹیکس اور بجٹ کے معاملات پر برقی میڈیا اور صحافتی حلقہ بحث کرتا رہتا ہے۔ ادیب بھی اپنی دانش ورانہ حیثیت میں اس پر رائے زنی کرسکتا ہے مگر تخلیقی عمل کبھی اس کے تابع نہیں ہوتا۔ متن کی ادبی آئیڈیالوجی کی صداقت سماج کی سیاسی یا معاشی آئیڈیالوجی کی صداقت بلند تر ہوتی ہے اور چوں کہ یہ کثیر الجہت ہوتی ہے، لہٰذا تھیوری کی طرف متوجہ ہونے کا مطلب یہ ہے کہ قاری ایک معنی پر اکتفا نہیں کرنا چاہتا، فعالیت کے ساتھ متن کے پورے میدان کو حیطۂ نگاہ میں لانا چاہتا ہے۔

۵۔ مابعد جدیدیت موجودہ انسانی صورتِ حال اور ساخت کی لامرکزیت پر ایک زبردست مباحث کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کے دائرۂ آگہی میں ادب بھی شامل ہے۔ لہٰذا یہ کیسے ممکن ہے کہ ادب کے تنقیدی نظریات پر مابعد جدیدیت نے اپنے اثرات مرتب نہ کیے ہوں۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ مغرب میں مابعد جدیدیت لرزہ اندامی پیدا کر کے اپنی مقامیت اور فکری تناظر میں رچ بس گئی ہے۔ ہماری ادبی، عصری اور ثقافتی صورت حال اپنی ایک مقامیت، اپنا ایک تناظر بھی رکھتی ہے اور عالمی فضا سے بھی جڑی ہوئی ہے۔ اب اسے کیا کہیں گے کہ ایک طرف DNA ٹیسٹ کی بات ہو رہی ہے تو دوسری طرف بے گناہی کو ثابت کرنے کے لیے انگاروں پر چلنے کا مطالبہ کیا جا رہا ہے۔ سیاسی اور قبائلی سروکار کس طرح راہ میں حائل ہیں؟ ایسے میں عقلیت اور مابعد الطبیعیات کے ردوقبول کو کس نظر سے دیکھا جائے۔ دنیا کے نوع بہ نوع انسانوں پر کوئی مطلق یا مستقل نظریہ منطبق نہیں ہوسکتا۔ بالآخر جہالت اور روشن خیالی دونوں کا پول کھلنا ہے۔ دراصل مابعد جدید نظریات کا رشتہ پسِ ساختیات سے ہے جو کسی چیز پر قفل نہیں لگاتی۔ ہر چیز کو الٹاتی پلٹاتی رہتی ہے۔ حد بندیوں، اصولوں، مفروضوں اور فارمولوں کو قبول نہیں کرتی۔ یقین کے بجائے شک کو ترجیح دینا، مدلول کے بجائے دال کو ابھارنا اور اسے ثقافتی ہالے میں لے جانا، فطری حقیقت اور سماجی ساخت کے مابین فرق کرنا اس کا شیوہ ہے۔ مابعد جدیدیت اپنی نہاد ہی میں High اور Low کی قائل نہیں ہے اور اتھاری اور تھیوری کے خلاف ہے۔ اس کا سرسری مطالعہ گمراہ کن

ہوسکتا ہے۔ عام قاری اس کے انحرافی اور اثباتی دونوں رخوں کو خلط ملط کر کے یہ کہہ سکتا ہے کہ اگر یہ اپنی نہاد ہی میں اینٹی تھیوری ہے تو تھیوری کی وکالت کیوں؟ تھیوری سے مراد وہ تمام تر تھیوریاں ہیں جن کی نشو ونما سے اس بحرانی صورتِ حال کا مقابلہ کیا جاسکتا ہے جو علوم انسانیہ کو درپیش ہے۔ مابعد جدیدیت اس لیے اینٹی تھیوری ہے کہ کسی ایک تھیوری، متعدد تھیوریوں یا تمام تر تھیوریوں پر اکتفا نہیں کرتی کیوں کہ صداقت کو جاننے کے لیے جو بھی طریقہ وضع کیا جاتا ہے، وہ کلیت کا حامل نہیں ہوسکتا۔ اسی لیے مابعد جدیدیت تھیوری کو تسلیم بھی کرتی ہے اور تھیوری کی صداقت پر سوالیہ نشان بھی لگاتی ہے۔

۶۔ گذشتہ جواب کے تسلسل میں رہتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ ترمیم و تغیر اور تنسیخ و تجدد کو اپنائے بغیر کسی ادبی، ثقافتی یا انسانی صورتِ حال کو نہیں سمجھا جاسکتا۔ کوئی ایک تنقیدی نظریہ متن کے حاضر و غائب حصوں اور ان کے پیچ در پیچ پرتوں کو منور نہیں کرسکتا۔ اس وقت متعدد تنقیدی نظریات برسرِ عمل ہیں۔ ان میں سے کسی ایک کے ساتھ وفاداری کا مطلب یہ ہے کہ تجزیے کی باقی جہات سے کنارہ کشی اختیار کرلی گئی۔ جز کو چن لیا گیا اور متعدد اجزا کو فراموش کردیا گیا۔ درست ہے کہ کلیت کے ساتھ وفاداری کا مطلب یہ ہے کہ تجزیے کے امکانات کو گرفت میں نہیں لایا جاسکتا، مگر اس عدم رسائی کے اپنے وہبی و عقلی مضمرات ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ فن پارے کے سالم ہونے کا احترام ہی نہ کیا جائے اور تنقیدی نظریات کے تنوع ہی سے بے گانگی اختیار کرلی جائے۔ میرے خیال میں امتزاجی تنقید اپنی لچک داری اور گوناگونی کی وجہ سے زیادہ قابلِ قبول دکھائی دیتی ہے۔ یہ فن پارے کو انھی شعاعوں میں لاکر دیکھتی ہے جو اس کے اندر سے پھوٹ رہی ہوتی ہیں جس طرح مابعد جدیدیت تھیوری کی ضرورت کو مانتی بھی ہے اور اس کی صداقت کو حرفِ آخر کا درجہ بھی نہیں دیتی، اس طرح امتزاجی تنقید بھی تھیوری اور متھاڈولوجی کے متعینہ معنی کو قبول نہیں کرتی۔ خود کو Define نہ کرنے اور حد بندی کو مسترد کرنے کی بدولت اس کا مزاج ہی مابعد جدیدی ہے۔ امتزاجی تنقید کو مابعد جدیدیت کے اثباتی نقوش کا نعم البدل قرار دیا جاسکتا ہے۔

[اس سمپوزیم کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ بات پیش نظر رہے کہ یہ سمپوزیم کوئی دس برس پہلے منعقد ہوا تھا۔ ان برسوں میں کئی تبدیلیاں رونما ہو چکی ہیں۔ اس میں شریک تینوں اہل قلم کے خیالات میں، سوچنے کے طریقوں میں، ترجیحات میں بھی تبدیلیاں ہوئی ہیں۔ محمد علی صدیقی صاحب نے دائم آباد کا رخت سفر باندھا۔ اپنی وفات سے قبل وہ تھیوری کے سلسلے میں خاصے تندمزاج ہو گئے تھے۔ رفیق سندیلوی صاحب نے تنقید لکھنا ہی بند کر دی۔ راقم جیسے تیسے قلم گھسیٹ رہا ہے۔ کتاب کے دوسرے ایڈیشن میں اس کو شامل رکھنے کی وجہ یہ ہے کہ ہمارے قارئین جان سکیں کہ دس برس پہلے اردو کے کچھ نقاد نئے سوالات پر کیسے سوچتے تھے۔ نیز مذکورہ تبدیلیوں کے باوجود، اس سمپوزیم میں پیش کیے گئے خیالات آج بھی غور وفکر پر مائل کرنے کی دعوت دیتے ہیں۔ ن ع ن]

☆☆☆

کتابیات

۱۔ ابوالکلام قاسمی: شاعری کی تنقید، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۱ء

۲۔ اقبال آفاقی: مابعد جدیدیت: فلسفہ و تاریخ کے تناظر میں، مثال پبلی کیشنز، فیصل آباد، ۲۰۱۳ء

۳۔ اقبال آفاقی: تہذیبی اسلام: ابن عربی اور پس جدیدیت، فکشن ہاؤس، لاہور، ۲۰۱۴ء

۴۔ الطاف انجم: اردو میں مابعد جدید تنقید (اطلاقی مثالیں، مسائل و ممکنات)، ایجوکیشنل بک ہاؤس، دہلی، ۲۰۱۴ء

۵۔ جیلانی کامران: مغرب کے تنقیدی نظریے، (جلد اول و دوم)، لاہور، مکتبہ کارواں، ۲۰۰۰ء

۶۔ دانیال طریر: معاصر تھیوری اور تعین قدر، مہر در انسٹی ٹیوٹ آف ریسرچ اینڈ پبلی کیشن، ۲۰۱۲ء

۷۔ دیوندر اسر: نئی صدی اور ادب، دہلی، پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزر، ۲۰۰۰ء

۸۔ دیوندر اسر: ادب کی آبرو، ایضاً، ۱۹۹۲ء

۹۔ رؤف نیازی: مابعد جدیدیت، کراچی، حلقہ آہنگ نو، ۲۰۰۳ء

۱۰۔ شافع قدوائی: فکشن مطالعات کا پس ساختیاتی تناظر، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۱۱ء

۱۱۔ شفیق احمد شفیق: جدیدیت سے مابعد جدیدیت تک، کراچی، ۲۰۰۳ء

۱۲۔ ضمیر علی بدایوانی: جدیدیت اور مابعد جدیدیت، کراچی: اختر مطبوعات، ۱۹۹۹ء

۱۳۔ ظہور الدین، پروفیسر: جدید ادبی و تنقیدی نظریات، نئی دہلی، ادارہ فکر جدید، ۲۰۰۵ء

۱۴۔ عتیق اللہ: تنقید کی جمالیات، کتابی دنیا، دہلی، ۲۰۱۴ء

۱۵۔ عتیق اللہ: ترجیحات، سیمانت پبلی کیشنز، دہلی، ۲۰۰۴ء

۱۶۔ فہیم اعظمی: آرا ۱، ۲، ۳ (صریر کے اداریے)، کراچی، مکتبہ صریر، ۱۹۹۲ء، ۲۰۰۳ء

۱۷۔ قاضی افضال حسین: تحریر اساس تنقید، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۸ء

۱۸۔ قمر جمیل: جدید ادب کی سرحدیں (جلد اول و دوم)، کراچی، مکتبہ دریافت، ۲۰۰۰ء

۱۹۔ قیصر الاسلام، قاضی: فلسفے کے جدید نظریات، لاہور: اقبال اکادمی

۲۰۔ قاسم یعقوب: تنقید کی شعریات، اسلام آباد، پورب اکادمی، ۲۰۱۴ء

۲۱۔ قاسم یعقوب: ادبی تھیوری: ایک مطالعہ، فیصل آباد، شمع بکس، ۲۰۱۴ء

۲۲۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر: ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۳ء

۲۳۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر: اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ، دہلی، اردو اکادمی، ۱۹۹۸ء

۲۴۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر: جدیدیت، ترقی پسندی، مابعد جدیدیت: لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء

۲۵۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر: جدیدیت کے بعد، لاہور، سنگ میلی پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء

۲۶۔ محمد حسن، ڈاکٹر: مشرق و مغرب میں تنقیدی تصورات کی تاریخ، دہلی، ترقی اردو بیورو، ۱۹۹۰ء

۲۷۔ محمد علی صدیقی: مابعد جدیدیت، پیس پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۴ء

۲۸۔ ناصر عباس نیر: جدیدیت سے پس جدیدیت تک، ملتان، کاروان ادب، ۲۰۰۰ء

۲۹۔ ناصر عباس نیر، ڈاکٹر: جدید اور مابعد جدید تنقید (مغربی اردو تناظر میں)، کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۰۴ء

۳۰۔ ناصر عباس نیر، ڈاکٹر: مابعد نوآبادیات: اردو کے تناظر میں، کراچی، اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۱۳ء

۳۱۔ وزیر آغا، ڈاکٹر: دستک اس دروازے پر، لاہور، مکتبہ فکر و خیال، ۱۹۹۳ء

۳۲۔ وزیر آغا، ڈاکٹر: معنی اور تناظر، سرگودھا، مکتبہ نردبان، ۱۹۹۸ء

۳۳۔ وہاب اشرفی: مابعد جدیدیت، ممکنات و مضمرات، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۲۰۰۵ء

☆☆☆

ڈاکٹر ناصر عباس نیّر کی کتب

تنقیدی کتب:

- دن ڈھل چکا تھا، مکتبہ نردبان، سرگودھا، (۱۹۹۳ء)
- جدیدیت سے پس جدیدیت تک، کاروانِ ادب، ملتان (۲۰۰۰ء)
- معمارِ ادب: نظیر صدیقی، مسز نظیر صدیقی، اسلام آباد (۲۰۰۳ء)
- جدید اور مابعد جدید تنقید: مغربی اور اردو تناظر میں، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی (۲۰۰۴ء، ۲۰۱۳ء)
- مجید امجد: شخصیت اور فن، اکادمی ادبیات، اسلام آباد (۲۰۰۸ء)
- لسانیات اور تنقید، پورب اکادمی، اسلام آباد (۲۰۰۹ء، ۲۰۱۴ء)
- متن، سیاق اور تناظر، پورب اکادمی، اسلام آباد (۲۰۱۲ء)
- مابعد نوآبادیات: اردو کے تناظر میں، اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، کراچی (۲۰۱۳)
- ثقافتی شناخت اور استعماری اجارہ داری، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور (۲۰۱۴ء)
- مجید امجد: حیات، شعریات، جمالیات، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور (۲۰۱۴ء)
- اردو ادب کی تشکیلِ جدید: نوآبادیاتی اور پس نوآبادیاتی مطالعات، اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، کراچی (زیرِ طبع)

مرتبہ کتب:

- ساختیات: ایک تعارف، مغربی پاکستان اردو اکادمی، لاہور (۲۰۰۶ء)
- ساختیات: ایک تعارف، نظر ثانی شدہ ایڈیشن، پورب اکادمی، اسلام آباد (۲۰۱۱ء)
- مابعد جدیدیت: نظری مباحث، مغربی پاکستان اردو اکادمی، لاہور (۲۰۰۷ء)

- مابعد جدیدیت: نظری مباحث، بیکن بکس، ملتان (۲۰۱۴ء)
- ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی اور اردو زبان وادب (بہ اشتراک)، کلیہ علوم شرقیہ، پنجاب یونیورسٹی لاہور (۲۰۰۷ء)
- مابعد جدیدیت: اطلاقی جہات، مغربی پاکستان اردو اکادمی، لاہور (۲۰۰۸ء)
- مابعد جدیدیت: اطلاقی جہات (اضافے کے ساتھ)، بیکن بکس، ملتان (۲۰۱۵ء)
- آزادصدی مقالات (بہ اشتراک تحسین فراقی)، شعبہ اردو، پنجاب یونیورسٹی، لاہور (۲۰۱۰ء)

ترجمہ:

- اسطور کی تاریخ، (کیرن آرمسٹرانگ) مشعل بکس، لاہور (۲۰۱۳ء)
- اسطور کی تاریخ، (کیرن آرمسٹرانگ) بیکن بکس، ملتان (۲۰۱۵ء)

انشائیہ:

- چراغ آفریدم، کاغذی پیرہن، لاہور (۲۰۰۰ء)
- چراغ آفریدم (اضافے کے ساتھ)، بیکن بکس، ملتان (۲۰۱۴ء)